

العدد الثاني والأربعون بعد المائة

عمان

مجلة ثقافية شهرية





كي لا نبالغ في أحلامنا وأوهامنا

منذ فترة ليست وجيزة، تنشغل مراكز الأبحاث والدراسات في وطننا العربي، بإجراء استطلاعات تنحصر في غالبيتها بالشأن السياسي، لمعرفة رأي الناس بسياسات هذه الدولة أو تلك حول العديد من القضايا الساخنة والتي تنتهجها حيالها وكانت إيجابية أم سلبية.

وفي بعض الأحيان تطرح تلك المراكز في استطلاعاتها قضايا تتصل بشعبية هذا القائد أو ذاك بين مواطنيه بعد فترة من تسلمه مقاليد الحكم، وحجم الإنجازات التي حققها من برنامج الانتخابي والتي وعد بتنفيذها إن هو حالفه النجاح في الانتخابات التي خاضها على أساسها. وتستعجل - أو تبالغ - بعض هذه المراكز عندما تجري استطلاعاً بعد مضي ما لا يزيد عن بضعة أشهر من تسلم هذا المسؤول أو ذاك مهام عمله لمعرفة نسبة المؤيدين لأدائه، خلال تلك الفترة القصيرة، أو العكس.

أمام هذه الظاهرة، خطر في البال أن أتساءل: لماذا لم يخطر بأذهان القائمين على تلك المراكز إيلاء جوانب أخرى في حياتنا الاهتمام الذي توليه للشأن السياسي، رغم أنها تفوقها من حيث الأهمية والخطورة لحاضر الأمة ومستقبلها، وأقصد بذلك - تحديداً - الوضع الراهن للثقافة العربية، من منطلق أن المثقف هو الأكثر قدرة وتأثيراً في صياغة مشروع الأمة النهضوي، إن هو التزم بواجبه في التعريف بالأسباب الكامنة خلف إخفاقاتنا، وانتكاساتنا، وهزائمنا على مختلف الأصعدة السياسية والفكرية، والاقتصادية، ومظاهر تفككنا على الصعيد الاجتماعي.

واتساءل مرة ثانية: لماذا لا تنصدي هذه المراكز لإجراء استطلاعات على هذا الصعيد لمعرفة الخلل الذي ينأى بالمثقفين عن الاضطلاع بدورهم، وهم الذين يفترض أنهم يعانون أكثر من غيرهم من شرائح المجتمع من الحالة السائدة التي لا تسر الصديق ولا العدو في أن معاً؟ وهل يعني ذلك أن تلك المراكز هي شريكة في تهيمش، وتجييب هذا الدور الذي يراد له ذلك من قبل جهات خارجية تدرك أن نجاح خططها لا يتحقق بغير هذه السياسة المقصودة... أم ماذا؟ مأساتنا تكمن - هكذا أزعج - في أن الحالمين والواهمين في أوساطنا الثقافية يمتقدون - أو هكذا يحاولون إقناع أنفسهم أولاً قبل الآخرين - أنهم يقومون بواجبهم على خير وجه، طالما أن مهمتهم - كما يرونها - لا تتعدى نشر صورة للافلام مجموعة قصصية أو شعرية، أو روائية ويجانبها صورة صاحبها وقد بانت ابتسامته تعبيراً عن النجاح الذي حققه.

يقولون في التراث الشعبي أن الدم إذ يسيل من رأس المضيوع يساهم في إزالة الغشاوة عن العين والغباوة عن القلب، فلماذا لا تقوم واحدة من هذه المراكز - وهي كثيرة - باستطلاع واحد للواقع الثقافي، فقد يسهم ذلك في رسم خارطة واضحة وحقيقية لحالتنا على هذا الصعيد، فلعل ذلك يزيل عن العين غشاوتها وعن القلب غباوته.

سريوس التحرير



عَدْوَان

الأعلام والفنية والفكرية

الفنان اليباني: ديفيد كور عدوان

50

تراثنا... الأمانة
التي نفرط بها



34

النهن ونحواته

26

تجليات الكات في
النهاية النهمرة



البرسي الطوري



22

نوة السروع التي
بمنحها السروع

المحتويات

١	الافتتاحية	٣٤	النص ونحواته	طراد الكبسي
٢	المفرد	٤١	«مجرد سؤال: الرقابة على التراث»	ليلى الأطرش
٤	حسين مروة والسند الإيديولوجي	٤٢	على تخوم البرزخ بين تمدد القراءة وإنتاج المعنى	د. عبدالرحمن تيرماسين
١١	دافقة، عبد الحميد الأنشاصي	٤٩	«روافد، قوة النخبة»	د. مهند مبيضين
١٢	عضوية البناء في القصيدة الجديدة	٥٠	تراثنا... الأمانة التي نفرط بها	مهند صلاحات
٢١	دقوش، صيد الموتى	٥٤	السيدة البهية	عزت الطويري
٢٢	قوة الروح التي يمنحها الجسد	٥٦	القيامة	مصطفى النجار
٢٦	تجليات الكنان في القصة القصيرة	٥٨	قصيدتان	عبد السلام الصايدي
٣٣	مساحة للتأمل، أن تكون كاتباً	٦٠	كارين كاتير	بريضة محمد عشت

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل
د. مهند مبيضين
ليلى الاطرش
خالد محادين
يحيى القيسي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان
اسانة عمان الكبرى
ص.ب. (١٢٢) تلفاكس ٤٢٤٨١٠
فانت ٤٢٦٥-٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الإبداع لدى الكتبة الوطنية

(٢٠٠٢/٨٢٢)

التصميم / الأخراج والرسوم

كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصورة والأغلفة عبر البريد
مراجعة أن لا تكون للغة قد نشرت سابقاً، ولا تقبل المجلة أية مادة من أي
كتاب يتضح أنه ارسل مادة سبق نشرها.
لا تعاد الموضوعات لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

74

من الهشاش الغشبية في
ألماس كمال الرياضي



61

(يسرع الرميك
القادم من الفضاء)

٦١	الضواحل ودلالات في رواية بوح الرجل	د. الخاضعة علاوي
٦٦	تجنيس النادرة بحث في الكونيات	عبد الواحد الشهابي العلمي
٧٠	الرفيق والفتوة	نبيل سليمان
٧٢	دواء الأفق	عزمي خميس
٧٤	من الخصائص الفنية في الناصب كمال الرياضي	نبيل درغوث
٨٧	فيلم الشهر	يحيى القيسي
٩٢	إصدارات جديدة	د. أحمد النعيمي
٩٦	الأخيرة	غازي النينة

ومن مؤلفاته التي تشهد على صحة هذا التقدير، ودقة هذا التوصيف، كتابه دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، الذي يجمع بين الرأي النظري، والدرس النقدي التطبيقي، على السواء.

ولحسن مروة رأي في مهمة النقد، فهو يساعد القارئ على فهم الأثر الأدبي، وكشف المعنى، وفتح ما استتلق فيه من المعنى، وإيقافه على مواطن القوة، والجمال، وإرهاق ذوقه وحسنة الجمالي، فضلاً عن تبصيرة المبدع بالقيم الحقيقية التي يحتويها عمله، أو تلك التي يفتقر إليها، ليكون على بينة مما يندع (١). هالتقد - من هذه الزاوية - بحث في الحقيقة، لكن بطريقة تختلف عن تلك التي يتبناها المبدع، والبحث عن الحقيقة محتاج إلى منهج يستند إلى نظرية في النقد.

أما المنهجية: فلا ينبغي أن تقوم على أسس ثابتة ثبوتية، وتحتج، وإنما هي ثابتة من حيث الجوهر، متطورة، متجددة، من حيث التطبيق، ومراعاة الخصائص الذاتية في كل خلق أدبي، وذلك لا يتم إلا بتوفر الحساسية الذاتية القادرة على اكتشاف القيم الخاصة في العمل الأدبي (٢). على ألا تبلغ بنا هذه الحساسية حد الوقوع في شرك الانطباعية، والنقد الذاتي، القائم على العلاقة الشخصية بين الناقد وصاحب العمل ذاته (٣).

ومما يستط لنا أفكاره عن الأدب والإيديولوجيا، ويؤكددها، ما يميز عنه تكراراً في تضاعيف كتابه المذكور، ففي دراسته لرواية مارون عبود الموسومة بعنوان فارس أغا ينطلق من مجموعة التساؤلات حول النوع الأدبي الذي ينتسب له هذا الأثر. فهل هو رواية أم منكرات أم

حسين مروة والنقد الإيديولوجي

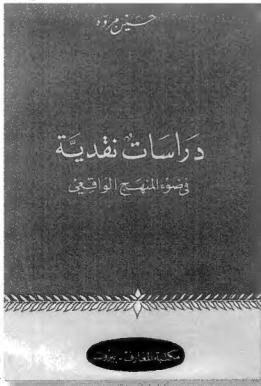
د. إبراهيم خليل

الأدب بالإيديولوجيا في الأدب العربي الحديث تاريخ طويل ترجع بداياته إلى عشرينات القرن الماضي.

هعندما ظهرت المجالات اليسارية ذات المحتوى الفكري الماركسي أو الاشتراكي بدأ الحديث عن الأدب التخريضي، والسياسي، والواقعي، وغزو الأدب العربي. وكانت المجلة الجديدة لسلامة موسى قد حققت السبق في ذلك، تلتها مجلة الطلبة التي صدرت في دمشق ١٩٢٤. وفيها نشر رثيف خوري مقالاً له عن الزهاوي،

وغيره، مما يُعد من بواكير النقد الإيديولوجي. وقد أسهم في تطوير هذا النوع من النقد في مصر صلاح ذهني، ولويس عوض، ومحمود أمين العالم. وفي سورية ولبنان عُمر فاخوري، وشحادة خوري، ورثيف خوري الذي أصدر

كتيباً ذا قيمة كبيرة بعنوان، وكان قد الأدب كان مسؤولاً ١٩٤٨. وكان قد استل حياته الأدبية بكتاب آخر بعنوان الدراسة الأدبية صدر عن دار الكشف ١٩٢٩. وقد ظهر في هذه الحقبة مفهوم الالتزام الذي تطرق إليه كل من رثيف خوري، ومحمد دكروب، وحسين مروة، الذي يُعد أحد الأمثلة الشاطعة على زسوخ العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا.



سرد تاريخي خالص أم ماذا؟ وإلى أي مدرسة أدبية ينتمي (٤)؟

وقد انهمك حسين مروءة في تحديد النوع الأدبي الذي يندرج فيه الكتاب، لتبني بسيط هو أن المؤلف، مارون عبود، يصفه ثارة بالملكرات، وثارة بالقصة، وثارة أخرى بالرواية، والحكاية، وفي موقع آخر بالوصف، أو السرد التاريخي (٥).

ومن النظر في طبيعة الكتاب، وما احتواه من حوادث، وأضواء، تم إلقاؤها على شخصية فارس آغا، يتضح لحسين مروءة أن فيه الكثير من عناصر «تأليف» خاص، يستمد ملامحه وخصائصه من مارون عبود ذاته، الذي يستصحي على الامتثال لقواعد الجنس الأدبي (٦). «أما الاتجاه، أو المذهب الأدبي، فيأتي لتحديد من كون المؤلف (عبود) صاحب قضية في جُل ما يكتب، وهي قضية الإنسان العربي في لبنان» ولذلك ينتمي للمذهب الواقعي في جوهره، ولا يخرج عن هذا النهج (٧). «وموقع الكاتب من الواقع اللبناني يشري في عصب الرواية شريان الدم في الشرايين (٨)» وهو موقف ينبثق - في رأي الناقد مروءة - من قلب الأحداث (٩)، ومن تصرفات الشخص، تلك التي تشف عما كان يلقاه اللبنانيون عامة، والفلاحون منهم خاصة، من عسف النظام السياسي، والإداري، والقضائي، والعسكري دون أن يقع المؤلف - مارون عبود - في السطحية، لأنه لا يكتب بتصوير المساءة، وإنما يبرز رؤاه الإيجابية من خلال التهكم الساخر على مُصلطهيد الشئب (١٠) وعلى رجال الكهنوت بما ألقاه من ظلال سوداء على ارتباطهم، وتحالفهم مع النظام الحكومي (١١).

فالمؤلف، مثلاً نلاحظ، يتجه لشيء مهم، هو مقدار ما تعبر عنه حكاية آغا من ظلم لحق بالمجتمع، أو لنقل، بشرائح من المجتمع اللبناني، وما فيها من تهكم على رجال الدين، وعلى رجالات الحكومة، وذلك كله مما يشفع للمؤلف الناقد وضعه هذا الكتاب في عداد الكتب الواقعية، شكلاً وقوياً.

لعل أبرز ما يتنبه إليه حسين مروءة في كتابه هذا هو ألا توضع المدارس والمذاهب الأدبية ذات الصبغة المادية في سلة واحدة

أما تناوله لمُسرحة الطعام لكل فم (١٩٦٣) لتوفيق الحكيم، فينطلق من أن المسرحية واقعية كمن حيث المضمون، وأن كان المؤلف قد سار فيها على طريقة المسرح المأثب المعروف باسم «شرح اللامتلول (١٢) فالحكيم جعل الشخصيات الرئيسة في المسرحية تتغير نتيجة تحيزه الواضح لقيم الحق، والعدالة، والمساواة، فحُذِي، وسُمِر، وكان في بداية المسرحية شخصيتين تافهتين، ويعد أن شهدا الحوار في لُحظة الحائط، ترك حمدي الشلة التافهة، والمقهى، وحاول البحث بقدر ما يستطيع عما يُسهم في مكافحة الجوع، وتدفو علاقته بسميرة، بسبب ذلك، علاقة حميمة، تقوم على التقدير (١٣).

ومما يلفت النظر حرَمُ الحكيم على الرُبط بين إلقاء الجوع، وتحقيق حرية الإنسان، إذ لن تبقى ثمة أسباب تدعو الإنسان لاستغلال أخيه الإنسان، وهذا - في رأي الناقد - غاية ما يرجوه، ويطمح إليه الأدب الواقعي (١٤). ومع ذلك، لا يخطئ الحكيم برفض المؤلف التام، ومرد ذلك أن الحكيم لم يُعَيِّر - في مسرحيته - بين إيديولوجيتين، إحداهما هي التي تسود البلدان الاشتراكية، والأخرى هي المسائدة في العالم الرأسمالي، فتَمَجِيدُهُ لفكرة القضاء على الجوع دون أن يشير إلى ما أنجزه الاشتراكيون في ذلك، وتشبيهه الفكرة بالحلم الذي يراود أخيلة المكتشفين، تجاهل سافر

منه لما حققوه، وأنجزوه (١٥). فكان توفيق الحكيم - في رأيه - يكتبي، بعرض المسألة عرضاً ذهنياً، تجريدياً، خالصاً، من غير تحقيق في الواقع، أو سبر لأغواره (١٦).

هراس ميخائيل نعيمة

وفي عرضه لهوامش ميخائيل نعيمة (١٩٦٥) نجده يركز القول في انطلاق الكاتب الفيلسوف من الواقع إلى المطلق، والماورائية، فكثيراً ما تكون انطلاقاته واقعية مادية، ومعالجاته مثالية ميتافيزيقية. ولهذا السبب نجد المحتوى يفتق على الشكل الفني (١٧).

ولعل أبرز ما يتنبه إليه حسين مروءة في كتابه هذا هو ألا توضع المدارس والمذاهب الأدبية ذات الصبغة المادية في سلة واحدة، فما يُعرف بالاشتراكية الشورية، أو ما يعرف بالاحتية الاقتصادية، والجبرية التاريخية، تختلف عن المدرسة الواقعية الاشتراكية اختلافاً كبيراً، كون الأولى تترق إلى الميكانيكية، فيما تترق الثانية للجديلية (الديالكتيك) (١٨). والتفريق بين الأدب للحياة والأدب للمجتمع تفرق يتقو في رأيه على مغالطة مقصودة هي الفصل بين الفرد والمجتمع. فحين عندما نقول: إن الأدب للمجتمع، فذلك لا يعني بأي حال من الأحوال استثناء الفرد، أو إبعاده، لأن المجتمع يتألف من أفراد (١٩). لذا فإن مروءة لا يجد في قول القائل: إن الأدب للحياة، أو للمجتمع، أي فرق (٢٠) ما دامت الغاية من الأدب، بوجود هذا الشاعر، أو بعدم وجوده، هي أن يغذي طاقة الإنسان المادي، والروحية، على السواء. فالإنسان كائن يتمتع بالكثير من الأشواق، والنوازع الروحية، وهذا كله في حاجة إلى أن يُعَيَّر عنه في الأدب الذي يستحق أن يُوصف بالواقعي (٢١). وعلى هذا الأساس ينبغي أن نفرق بين الجانب الروحي والمادي للإنسان، ولا بين الفردي والاجتماعي، إلا إذا كنا ننظر للأشياء نظرة ميكانيكية تخلو من الإيمان بجديلية الواقع (٢٢). لذا



يخفلي في رايه من يظن أن الواقعية تجرد الأدب من الخيال، أو من الشعور العاطفي، والوجدان الصادق. ذلك الخطأ الذي حُملَ ناقداً مثل لويس عوض على الزعم بأن الواقعية بدأت منذ العام ١٩٦٠ بالتراجع، والانحسار، لصالح الأدب الرومانسي، الذي دبت فيه الحياة يصور ترجمة بعض أعمال جبران، وظهر أعمال رومانسية لكل من يوسف الشاروني، ويوسف إدريس، ونجيب محفوظ، وأحمد عبد المعطي حجازي (٢٣).

وليس من تفسير لهذا - في رأي الناقد مروء - إلا أن مستخدمي كلمة رومانسية لا يفرقون بين الرومانسية الهروية والمثالية، وتبين الرومانسية التي تعني الشوكة على القيد. وهو الوجه الخصيب الخلاق في كل انطلاق روماني (٢٤).

ولا شك في أن الواقعية تختلف مع الرومانسية التي طُهرت في الأدب الغربي أوائل القرن التاسع عشر اختلافاً كبيراً. وهذا الاختلاف يصل حدّ التعارض. تلك الرومانسية انطلقت من مقولات جان جاك روسو التي مهدت السبيل لظهور الفاشية، والنازية، والمذاهب الشمولية كافة. (٢٥). وذلك شيء يفرّه لويس عوض صاحب كتاب « الاشتراكية أو الأدب الاشتراكي ». ولعل أهم ما يختلف به الواقعية عن الأدب الرومانسي هو التسليم بوجود الحقائق الكونية، والاجتماعية، خارج الذات، وتؤمن - كذلك - بالحركة استجابة لقوانين التطور (٢٦). وفي الوقت الذي لا تهمل فيه خصائص الأفراد في كل نشاط يقومون به، نجد أنها تنظر إليها في إطار اجتماعي، لهذا، تتوقّف اختلاف القوالب، والأساليب، تبعاً لاختلاف الطابع، والأشخاص (٢٧). وتؤمن كذلك بأن العمل الفني يستمدّ عناصره من أشياء متعددة، طبقاً لقواعد الاختيار، والانتقاء الفني، والأسلوبي. فعملية الإبداع ليست استمساخاً للواقع الموضوعي بقدر ما هي عملية يشترك فيها العقل الواعي، والخيال، والوجدان، وهذا يرى الناقد مروء أن

الواقعية الجديدة عند مروء تختلف عن الطيبية التي تكتفي بتصوير الواقع كما هو، فهي تشترط في المبدع اكتناؤه الواقع في حركته المتغيرة

الواقعية لا تتعارض مع الرومانسية إذا لم تكن أنطواءً على الذات، وهروباً من مواجهة مشكلات الحياة (٢٨).

والواقعية الجديدة عند مروء تختلف عن الطيبية التي تكتفي بتصوير الواقع كما هو. فهي، أي: الواقعية الجديدة، تشترط في المبدع اكتناؤه الواقع في حركته المتغيرة، مستخدماً وجدانه، وعاطفته، فضلاً عن وعيه لفهم القوانين المتحركة في حركة الوجود، وحسب الانتقادي في رؤية القوى التي تشق طريق الخلاص للمجتمع، وتحمل عبء التغيير (٢٩). وهذا رأي يلتقي فيه الناقد مروء مع جورج لوكاش، لا سيما في تفريقه بين طيبية إميل زولا، وواقعية بلزاك (٣٠). ولأن الواقعية الجديدة هذا الدور في الحياة؛ فقد وجب ألا يخلو الأثر الأدبي من الشعاعية الدافقة، والوجدان الصادق، والخيال الجامع، ويغيب ذلك يغدو الأدب سطحيًا يصعب عليه أداء الدور المطلوب به (٣١). لذا يؤكد مروء، في جل ما كتبه من دراسات تطبيقية، على حقيقة مفادها أن الواقعية الجديدة لا تتعارض مع بعض ملامح الرومانسية، والأدب الرومانسي.

ففي الأدب الواقعي شيء من الرومانسية يتجلى في الخيال الجامع، والمواقف الحيثية، وفي الرومانسية شيء من الواقعية يتجلى في لقاء الضوء على ما في الواقع من قوى كامنة تقع عليها مهمة التغيير. وخير دليل على ذلك قصص يوسف الشاروني التي تجمع بين خصائص الأدب الواقعي

والرومانسي (٣٢). وكذلك قصص يوسف إدريس، ومنها قصة الطابور، التي تبرز، في رأيها، بين العرض الرومانسي، والطرائق الواقعية، والرمز الذي ينبثق من المضمون (٣٣). فالأدب يصطب فيه أن تضغ اليد على ما هو رومانسي، وتميظه مما هو واقعي (٣٤). وهذا شيء ملحوظ في شعر صلاح عبد الصبور، وديوانه الناس في بلاد، الذي زعم بعضهم أنه رومانسي مثل انحصاراً في المدّ الواقعي (٣٥).

هالادب، في رأي حسين مروء، ليس وصفاً محضاً للواقع من غير انفعال، ولا تعاطف، ولا ابتداء للرؤى التي تتوَّج فيه، وإنما هو - كما يقول محمود أمين العالم - عوضٌ يلتصق في الواقع أبعد أغواره، وتحليق بالخيال يكشف أوسع آفاقه (٣٦). فكل محاولة للتفريق بين الشعور والفكر، أو بين العقلي والوجداني، أو المنوي والعاطفي، في الأدب، لا يؤول إلا بالإخفاق الذريع. ففي الأدب تتماقن المعاني والأحاسيس والأفكار والمواقف، وتتحقق معجزة العناق هذه بأصالة التجربة، وبروعة الصور الحسية المستخدمة في التعبير والبيان (٣٧).

ويتنقّ حسين مروء هذه الفكرة عن علاقة الأدب بالإيديولوجيا فيما كتبه النقاد حول بعض الأعمال الأدبية، ومن ذلك ما كتبه محمود أمين العالم عن مجموعة كيلاي حسن سند الموسومة بالنعوان « قصائد في القتال » ١٩٥٧. ومما يلتفت نظره تركيز العالم على تداخل العلم بالخاص، فالقارئ لا يستطيع أن يفرق بين ما يُبهر عن شعور المبدع الذاتي، وما يعبر به عن مشاعر الناس في مجتمعه معن يتكوّن بنار الملائنة التي يكتوي بها هو نفسه (٣٨). وهذه السمة التي تميّز الديوان تجعل من إضافة الناقد العالم لها مظهرًا من مظاهر النظر الإيديولوجي في الشعر، الذي هو مزيج من الرومانسية والواقعية، وليس كذلك شعر صلاح جاهين الذي نشره في ديوان رباعيات ١٩٦٢. فالقصائد فيه لا تتحدّث إلا عن خوف الشاعر من الجهول، وشكواه من غدر الزمان، خلافاً لقصائده في

ديوانيه « كلمة سلام » ١٩٥٥ وموال ١٩٥٦ وهذا ما لا يتفق مع المذهب الواقعي أبداً (٢٩).

وهي دراسة له حول شعر الأخطل الصغير (بشارة الخوري) يربط الناقد بين الحوادث التاريخية، سواء تلك التي سبقت الحرب العالمية الأولى، أو تلك التي أعقبها، وما جرى في ظل الانتداب الفرنسي، حتى الحصول على الاستقلال، ونكية فلسطين، وشعره، ذلك الشعر الذي تصادى فيه هاتيك الحوادث، وإذا هو - في رأيه - تمهيد « عن وعي يتجلى في استمزاز العام بالخاص، وتتفاعل فيه الذات الفردية بالبعد القومي، والإنساني، فهو « في معظم شعره يؤكد الوثائق الحميمة، وشانج السدم، والتاريخ، والفكر، والثقافة، والمصير، بين لبنان، وأشقائه أيضا كانوا (٤٠) ».

وعلى خلاف قراءته لشعر الأخطل نجده ينطلق في قراءته لديوان رضوان الشهباء « جرار الصيف » ١٩٦٤ على التركيز على الشكل الشعري، لا على أي شيء آخر. فهو شكل « يقي بجل » شروط الشاعر العربية الراسخة، لا من حيث الوزن، ونظام القافية، وموسيقا الخارجية وتفعيلاته حسب، ولكن من حيث طريقتة الفنية الراقصة داخل البيت الواحد، المنطلقة، بعد ذلك، إلى سائر الأبيات في نظام سلس حتى يستنفذ النغم غرضه الأخير (٤١). وأما مركز التوجه في هذه التجربة، فينبع من التجديد الذي ينبثق من عمق البناء الكلاسيكي، فوضعا عن النغم الخطابي الذي تميز به الشعر العربي القديم نجد نمعا جديدا عاليا متدفقا يضي بقاري القصيدة مندفعاً إلى غاية واحدة هي خاتمة القصيدة. فهي كل قصيدة نغم داخلي يتوالد من توالي الحركة الفنية المتسلسلة صعوداً إلى الذروة (٤٢).

غير أن ما يلتفت النظر، في قصائد الشهباء، مرّجها البهيم لما يحس به الشاعر بما هو لدى القاري من مشاعر، وحساسات، فهو لم يعب عن عواطفه هو حسب، بل يعبّر أيضا عن عواطفنا نحن، ويثير فينا الهجة التي

تثيره (٤٣). وتفسير ذلك أنّ الشاعر لا ينظر إلى عائله الخاص إلا متّحداً مع عالم الناس، مما يؤكد إيمانه العميق بالإنسان (٤٤). وهذا هو الذي يمنح شعره تلك القدرة المتوهجة والتدفق الذي لا يحد (٤٥).

وهي دراسة آخر لديوان بلند الحيدري « خطلات في الغربة » ١٩٦٥ نجده يلتفت النظر إلى النشأ الاجتماعي لإحساس الشاعر بأنه غريب. فقصيدته تنبّه باستمرار على قدرته اللافتة لإدارة الصراع الداخلي بين معتّلب الدوافع المتناقضة، بطريقة تتوالد فيها الحوادث من قلب الصراع ذاته، مما يكشف عن طاقة إبداعية زاخرة (٤٦). وهي في رأيه غريبة لا تنقطع عن إبداعها الإنسانيّة، فقد ربط بين حوادث العراق ما بين ١٩٤٧ و ١٩٥٧ وما اعتدّ به هذا البلد من حوادث طبقت مسيرة الشاعر بلهيب الماساة (٤٧). فهوّ شعريّة تتحرك بالقاريه في طرق الناس، وبين بيوتهم، وفي شايا جهودهم المكودة، وصفتهم الكثير، وأصوات أطفالهم المكونة في صدورهم، وخلل هذه الصور تلمح بريق الأمل بالذي يأتي:

نفس الطريق

نفس البيوت يشدها جهد عميق

نفس السكوت

كنا نقول

شدا يموت وتمتدنيق

من كل دار

أصوات أطفال صغار

يتخرجون مع النهار

على الطريق

وسينشرون بأشوا

بنسائنا المتأففات

بعيوننا المتجمّعات بلا بريق

لن يعرفوا ما التكريات

لن يفهموا الذرب العتيق

وسيضحكون لأنهم لا يملأون

لم يضحكون (٤٨)

وحسين مروّة لا يفوته أن يذكر بالحوادث التي وقعت في العراق بين عامي ١٩٥٨ و ١٩٦٥ وهو العالم الذي صدر فيه الديوان. وهي حوادث لها أصداً واضحة في غربة الشاعر. فمعق التجربة لا يتغافل عن الوضع، ونضاض المعق والوضوح في شعر الحيدري مزينة نادرة في الشعر الحديث. وتفسير ذلك هو الطابع الواقعي الذي يميّز به هذا الشاعر، وهو شاعر يوفق بين رومانسية الغريب وواقعية الملتزم بهموم الناس في بلده (٤٩).

من النظر النفسي

ويزداد موقف الناقد مروّة وضوحاً في دراسته لأعمال أدبية كتبت من منظور سيكولوجي لا يأنه بنتاً لأي منظور آخر.

ومن ذلك دراسة العقاد لشخصية أبي نواس. فهي دراسة تجعل من الأثر الأدبي أوعية إفرزات الغرائز البدائية، ومداعن ينفث منها العقل الباطن مخاض الأكداس المضغوطة في هداليزه سمد من الزمن. وهي لا تتعدى في أحسن الأحوال الرغبات الاناثية الفردية (٥٠). وفي الغالب، والأعم، والأرجح، لا تتجاوز النرجسية التي تتقلب عنده إلى نوع من اشتها النفس يؤدي إلى مرض أو ما يشبه المرض (٥١). ومن أعراض هذا المرض ما يُعرف بالشدود الجنسي، الذي يجد في (غلاميات) أبي نواس تعبيراً عنه، فالتحليل النفسي - في رأي حسين مروّة - لا يقوم إلا على تزيق الأواصر التي تربط الشخصية بما يحيط بها: المجتمع، والبيئة، والزمن (٥٢).

وثمة كتاب آخر عند فيه مؤلفه النوبي لتحليل شخصية أبي نواس من المنظور النفسي، وقد اتخذ النوبي من علاقة الشاعر بأمه حبر الزاوية في تحليله (٥٣). بدأ بمراحل الطفولة المبكرة، مروراً بالمرحلة التالية، حتى البلوغ. فقد نشأ لدى أبي نواس نوع من التعلق بالأم التي تزوجت من آخر غير أبيه، فتشأ لديه إحساس عميق بالغربة. فكره النساء بسبب ذلك، وتوجه نحو



دراسات نقدية

في ضوء المنهج الواقعي

في آن واحد،
وفي شي
من التناغم
الطبيعي (٦٠).
سن ننظر
مماوي

ولم يقف
حسين مروءة من
الشعر الحدائي
كشعر أدونيس
وخليل حاوي
وغيرهما موقف
الرافض لما فيه
من ضبابية
وغموض.

فنراه في
تناوله لديوان
أدونيس كتاب
التحولات

والهجرة في اقاليم النهار والليل
(١٩٦٥) يؤكد أن الديوان يمثل ظاهرة
شعرية فريدة بما يسودها من «
استشراف باطني، وتصوف، في نسج
من الصور الشعرية التي يسري فيها
نمغ خفي من رومانسية القرن التاسع
عشر. (٦١)» أما الغموض الذي يبدو
في قصائد الديوان فمصدرة عند الناقد
مروءة تراكم الصور والرموز تراكمًا كبيرًا
تتخلل بسببه العلاقات الداخلية،
إلا أن هذا التراكم في تقديره لم يؤد
- للأسف - إلى التحول الكيفي الذي
قصده إليه الشاعر واسمًا كتابه باسم
التحولات (٦٢). والسبب الذي حال بين
هذه التحولات والتراكم الكمي تخلي

بأخذ مروءة على
قصائد أدونيس خلوها
من الحركة النامية
واكتفاها بالحركة
الدائرية التي تجعل
من بداية القصيدة
هي النهاية أو العكس

الخمرة يعبر عن تعلقه بها تعلق الطفل
بأمه. وقد جمع التوبيي أمثلة وشواهد
من شعر أبي نواس يستخلص منها
أنه كان يحسن تجاه الخمرة بشيء من
الحب البؤي (٥٤)، وبشيء آخر من
الشذوذ الجنسي أو المثلية، أي حب
الغلمان (٥٥).

ولا يقف الناقد مروءة يتساءل:
أين تقف علاقة الشاعر أبي نواس
بمختمه، وعصره، من استنتاجات
التوبيي؟

فمع أن هذا الأخير يذكر في كتابه
شيوخ الشذوذ في بيئة أبي نواس،
وعصره، وفي بيئات حضرية عدة، وأن
أسباب اجتماعية كثيرة تقف وراء مثل
هذا الانحلال الخلقي، إلا أنه عزا كل
ما في نفسية أبي نواس من أمراض
لأسباب فردية ذاتية كأنها كانت تعيش
في دائرة مغلقة محبسة عن التأثير بما
يحيط بها من علاقات (٥٦).

كذلك يرفض مروءة وجود ما يسمى
بالعقل الباطن (أو اللاوعي) في مفرق
عن العقل الواعي (٥٧).

فالالتزام بهذا المفهوم، دون غيره،
يقعنا في مفرق خطير وهو هبوط أي
تفسير لأي سلوك شخصي استنادًا إلى
ما في العقل الباطن، دون النظر فيما
تثيره العلاقات الاجتماعية القائمة في
بيئة الشاعر، والمُبدع، وعصرهما من
احتمالات (٥٨). هالظنرة الإيديولوجية
للأدب، على الرغم من أنها لا تنكر
القول بوجود العقل الباطن، إلا أنها
تنكر استقلاله عن الوعي؛ فالعقل
الباطن على صلة بالحياة الاجتماعية،
ويتطور بتطورها، والبرغبات الذاتية
الفردية من جنسية وغيرها تتكسب من
العقل الواعي الكثير، فتخرج بسبب
ذلك من البداية والوحشية، خروجا
يحولها إلى رغبات مهذبة، مقبولة
(٥٩).

ولهذا فإن شعر أبي نواس، بما فيه
النشر المخفي، والفزلي، شعر يصور
الصراع الحاد بين القيم الجمالية
والأخلاقية السائدة في بيئته وعصره،
هجة شعره، بسبب ذلك، تغييرًا عن
تجاربه الذاتية، وعن تجارب مجتمعه

الشاعر الواضح عن أي ترابط دلالي
عقلاني أو سببي، تاركًا الصور تراكم
دون تسلسل منطقي (٦٣). مما أضفى
على قصائده الطابع السريالي، أو أدب
اللامعقول. وهو أدب يتبنى الأدب في
أكثره قضية يتخذ منها موقفًا، وهذا
الموقف هو الذي يدنو به من الواقعية
أو ينأى به عنها من حيث هي موقف
إيديولوجي. وفي تقدير الناقد مروءة
لأدونيس قضية في شعره هذا، وله
موقف منها، بيد أنهما لا ينبعان من
«حركة القصيدة، وتناميها، وتكاملها،
في بناء متماسك، وإنما من جزئيات
العمل، كل جزء بذاته (٦٤).»

ويأخذ مروءة على قصائد أدونيس
خلوها من الحركة النامية، واكتفاها
بالحركة الدائرية التي تجعل من
بداية القصيدة هي النهاية أو العكس.
وذلك في تقديره نوع من التركيب
مصدرة انعدام الربط بين الذات
والموضوع، والانفصال التام بين العالم
الخارجي والعالم الداخلي للشاعر،
أو بين الوجدان الفردي والوجدان
الجماعي. وفي ظنه أن هذا الواقع
الذي تميزت به قصائد أدونيس أطلق
له الفنان كي يبتكر صورًا تجريدية
متلاحقة، والتجريد المطلق لا يأتي

تلك، إذ هو يرمز لما تكسّس فيها من قيم روحية وعقلانية وأخلاقية. والوعز يرمز للحبوبة النزاعة أبداً للتمرد، والثورة، وخيول البحر تقابل الوعول، لكنها في الأعماق، لا في الأعالي، والمدنية هي رمز الاتحلال الخلفي وسط كل تراث:

هَلْ كُنْتُ فِي لَيْلِ الْمَدِينَةِ
غَيْرَ أَعْيَادِ الْبَيَاضِ وَالْحَصَادِ
تَفَاحَةِ الْوَعْرِ الْخَصِيبِ، وَفَيْتِ

من جسدي دمي
خمرًا وزاد
وعصبتُ من جسدٍ تلويح
وتعصره سياجاً صُفْرُ
أحبّ غير رطوبة الحمى
ويقدها لَمَزُ (٧٨)

ويحقّق الناقد على هذه الرموز قائلاً: تلك هي مرامي القصيدة كما تراها عين النقد الموضوعي (٧٧) فهي تشدّ الخلاص والصفاء في الرّؤى، لا غير. ولا تبين لنا البديل الذي يتوقّفه الشاعر بعد أن استبان ما أبان، وكشف لنا ما كُفّ، من خواء الواقع الداهي؟ ومع أنّ الناقد ينفي مراراً الفصل بين الشكل والمحتوى، نجده يقرّ، مع قهقهات المضمون، أنّ القصيدة هي بآثار الجوع بنيانٌ شامخٌ لا يدانيه أي بناء شعري حديث. ويقف بنا للتدليل على صفة ذلك إزاء قصيدة لعازر ١٩٦٢ التي يرى فيها تعبيراً عن محاولات الإنسان العربي الانبعاث لكن انبعاثه هذا يصطدم بما يعول نضالاته إلى انهيار وموت.

الثالثة

نستطيع بعد هذه الجولة فيما كتبه حسين مروة من دراسات تطبيقية أنّ نخلص بمجموعة من النتائج، في مقدمتها: رَفَقَتِ لَهْمَةُ النّاقِدِ، وهي أنّ فَيَحْ جَسْرًا من الفهم والتدقيق بين الأثر الأدبي والقارئ، وأنّ يقدّم المُبدِع ما يُصوّبه به مَنهج الفني.

وأما مهمّة الأدب فهي لا تتعدّى إلزام الضمير على ما يحقّ بالإنتماع، أو لنقل

يريد الناقد من الشاعر أن يخرج بالأسطورة من الدلالة التاريخية المعروفة إلى دلالة جديدة تنفتح على مكتسبات الحضارة بوجهها الإيجابي

الاتصال الذي أطلّح بالوحدة بين مصر وسورية، فهي قصيدة تتناهل فيها الصور الشعرية المبتكرة ذات الإيهامات الجديدة في سياق وجداني رمزي يجنّد الشّعر العربيّ دون أن يتخلّى عن نسوغة التي تمتدّ في التراث.

واللائق للنظر أنّ الشاعر يقرّر ما هو غنائيّ وتصويريّ ورمزيّ بقدر ما هو متعمّق للعناية الفكرية والفلسفية، متصدّر لهماوم الناس، متبحّر في فضائيا الوجود حدّ التعامل والتفلسف (٧٧). فرسالة خليل حاوي - مثلاً - تنضح في هذا الديوان - هي تغيير مفاهيم الحياة والمجتمع (٧٢) وهي رسالة متكررة في ديوانيه السابقين نهر الرماد، والتأي والريح، غير أن ما يأخذه الناقد على حاوي إخفاؤه في أنّ يتحول بالأسطورة إلى رمز حضاري، وذلك واضح في قصيدة الكهف. فالناقد يريد من الشاعر أن يخرج بالأسطورة من الدلالة التاريخية الموروثة إلى دلالة جديدة تنفتح على مكتسبات الحضارة بوجهها الإيجابي. فالأسطورة في القصيدة المذكورة بقيت على دلالاتها القديمة ولم تصفّ جديداً. فالزمن فيها - مثلاً - يُنظر إليه باعتباره منفصلاً عن حركة التاريخ، والكون، والمجتمع البشري (٧٤).

وفي تناوله لقصيد جنية الشاطييه نجده يشير إلى مقدرة الشاعر على إبداع الرموز، وإيجاد التناقضات التي تتناهل في القصيدة دون انقطاع (٧٥). ثم يشير إلى مدلولات الرموز، فالجفيرة ترمز للتزوع البشري لماثع الكينونة (البراعة) والكاهن تقيض

بغير الضباينة والتخلّط والدوران في حلقة مفرغة (٦٥). فبدلاً من أن ينشئه الشاعر من نزعاته الباطنية والصوفية علماً عقلياً أو فقه التجريد المشت في تلك الصدفه المحدودة التي هي الذات (٦٦) - ولذا تصور المبدع أن الذات عالمٌ قائم بذاته ارتدّ إلى علله الخاص الجواني، وادى به هذا الارتداد إلى انكفاء وانفصام وهروب (٦٧).

غير أنّ الناقد ينطلق من أفكاره الإيديولوجية انطلاقاً يتلاشى - للأسف - عند التطبيق. فتأتي دراسته المحكمة لقصيدة الصقر (٦٨) على خلاف ما أوضح وقرر من تشظي القصيدة وافتقارها للانسجام والاتساق والترابط، ومن يقرأ تحليله للقصيدة يجد الرد واضحاً على أفكار مروة: فهي قصيدة متنامية من خلال - تحولات الصقر - عبد الرحمن الداخل - برجا بعد آخر، عبر الأحلام، والحسين، والخندان، والانتصار، والبطولات، والنبوة، والفتايات، ومواعيد اللقاء، واليأس والأمل، وهذا كله ينصهر في بوتقة الرؤية المركبة (٦٩) - القائمة على تذيب التناقضات والاختلافات في كيان واحد، مما يجعل من القصيدة قصيدة مكثرة بالتحوّلات الرامزة لكل انبعاث وخصب وتجدد (٧٠).

ويستأنف الناقد حسين مروة النظر في بعض الشعر الحديث، فيتناول ديوان يبادر الجوع لخليل حاوي (١٩٦٥).

ففي هذا الديوان تجتمع تحديات، أولاً الشورة على أشكال الشعر التقليدية، والثانية هي المعاناة الحادة تجاه عضلات إنسانية هي من مستلزمات الإنسان الشاهد عصره الحاضر شهداً فليما يوشعر خليل حاوي يضطلع بهذه المهمة مجتمة (٧١).

وهذا القول لا يعني أن الناقد يؤمن بالفصل بين الشكل والمحتوى، وإن كان التصريح بينهما لأغراض الدراسة والبحث ضرورية لا غنى عنها للدارس.

ويقف بنا الناقد إزاء قصيدة لعازر ١٩٦٢ التي كتبها الشاعر حاوي بعد



هي متزلزلة من الآخر فالعقل الواعي
يكتسح جماع العقل الباطن. وعلم
النفس الأدبي يقوم على فكرة الفصل
بين الذات والموضوع، أو الأنا والآخر،
وذلك شيء يباه مرؤفة. أما الموقف من
الحدث، فيبني أن يقوم على أساس
أن الذات والموضوع لا يفرقان، وأن كل
تراكم كمي في العمل الإبداعي ينبغي
أن يؤول إلى تحول كمي، بهذه الصورة
أو بتلك، هالانهاكم هي تتنوير المأساة
يجب ألا يشغلنا عن رؤية الضوء في
آخر النفق.

• ناقد وكاديسي من الأردن

الطبيعية، فالأديب الذي يقدم صوراً
فوقترافية للواقع أدبي طبيعي، مثل
إميل زولا. وأما الذي يسلب الضوء
على قوى التغيير الكامنة فيه، فهو
الأديب الواقعي.

وفي مطلق الأحوال، لا بد من الترابط
بين قراءة الأدب، والحوادث التاريخية،
والحركات السياسية التي تمر بها
بيئة الشاعر أو الكاتب، بغيره إلا
يكتفي الناقذ بالتفسير النفسي الذي
يرى الإبداع نتاج العقل الباطن وحده.
فمرؤة يابى الفصل بين العقل الباطن
والعقل الواعي، فلا يوجد أي منهما

بشرايطه منه، من ظلم، وعسف، على أيدي
المستعمرين، أو المستغلين المحليين ولا بد
عند النظر في الأدب من حيث صلته
بالواقع، من مراعاة الإيديولوجيتين:
الرأسمالية والاشتراكية خالو - مثلاً -
تقوم أفكارها على الفصل بين الفرد
والمجتمع، فيما ترى الثانية اتحادهما
في كيان حي وناض بالقوة. ومن هنا
ثاني نظرة مرؤة لملافة الرومانسية
بالواقعية الجديدة فهم تتعارض إذا
كانت الرومانسية تقوم على تقديس
الفرد، وإهمال المجتمع، وتلتقيان إذا
لم تهمل المجتمع إسوة بالذات، وتختلف
الواقعية الجديدة - في رأيه - عن

المصادر السابقة

١. حسين مرؤة: دراسات نقدية في ضوء الفهم
الروائي، مكتبة المعارف، بيروت ط ١، ١٩٨٨
ص ٩ - ٨

٢. المصدر السابق ص ٦.
٣. المصدر السابق ص ٨.
٤. المصدر السابق ص ١٤.
٥. المصدر السابق ص ١٥.
٦. المصدر السابق ص ١٧.
٧. المصدر السابق ص ١٨.
٨. المصدر السابق ص ٢٢.
٩. المصدر السابق ص ٢٣.
١٠. المصدر السابق ص ٢٤.
١١. المصدر السابق ص ٢٥.
١٢. المصدر السابق ص ٣٣ - ٢٤.
١٣. المصدر السابق ص ٣٩.
١٤. المصدر السابق ص ٤٠.
١٥. المصدر السابق ص ٤٢.
١٦. المصدر السابق ص ٤٣.
١٧. المصدر السابق ص ٥٥.
١٨. المصدر السابق ص ٦١ - ٦٢.
١٩. المصدر السابق ص ٦٤.
٢٠. المصدر السابق ص ٦٥.
٢١. المصدر السابق ص ٦٦ - ٦٧.
٢٢. المصدر السابق ص ٦٨.
٢٣. المصدر السابق ص ٧٤.
٢٤. المصدر السابق ص ٧٧.

٢٥. المصدر السابق ص ٤٤

٢٦. المصدر السابق ص ٤٨.
٢٧. المصدر السابق ص ٤٩.
٢٨. المصدر السابق ص ١٠٠ - ١٠٢.
٢٩. المصدر السابق ص ١٠٥.
٣٠. نظير إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من
الحكاية إلى الفكيك، دار للسيرة عمان وبيروت
ط ١، ٢٠١٣، ص ٧٠.
٣١. حسين مرؤة: المصدر السابق ص ١٠٧.
٣٢. المصدر السابق ص ١٠٨ - ١١٢.
٣٣. المصدر السابق ص ١١٤ - ١١٦.
٣٤. المصدر السابق ص ١١٧.
٣٥. المصدر السابق ص ١٢١.
٣٦. السابق ص ١٣٠.
٣٧. السابق ص ١٣١.
٣٨. السابق ص ١٣٢.
٣٩. السابق ص ١٣٧.
٤٠. السابق ص ٢٩٨.
٤١. السابق ص ٣٠٨.
٤٢. السابق ص ٣١٠.
٤٣. السابق ص ٣١٢.
٤٤. السابق ص ٣١٣.
٤٥. السابق ص ٣١٤.
٤٦. السابق ص ٣٤٦.
٤٧. السابق ص ٣٤٧.
٤٨. السابق ص ٣٤٨.
٤٩. السابق ص ٣٥٤.

٥٠. السابق ص ٤٤

٥١. السابق ص ٤٩.
٥٢. السابق ص ٥٢.
٥٣. السابق ص ٥٣.
٥٤. السابق ص ٥٤.
٥٥. السابق ص ٥٥.
٥٦. السابق ص ٥٦.
٥٧. السابق ص ٥٧.
٥٨. السابق ص ٥٨.
٥٩. السابق ص ٥٩.
٦٠. السابق ص ٦٠.
٦١. المصدر السابق ص ٣٥٩ - ٣٦٠.
٦٢. السابق ص ٣٦١ - ٣٦٢.
٦٣. السابق ص ٣٦٢.
٦٤. السابق ص ٣٦٣.
٦٥. السابق ص ٣٦٣.
٦٦. السابق ص ٣٦٤.
٦٧. السابق ص ٣٦٥.
٦٨. السابق ص ٣٦٦ - ٣٧٣.
٦٩. نظير السابق ص ٣٧٠.
٧٠. نظير السابق ص ٣٧٣.
٧١. السابق ص ٣٧٨.
٧٢. السابق ص ٣٨٠.
٧٣. السابق ص ٣٨١.
٧٤. السابق ص ٣٩٧.
٧٥. نظير السابق ص ٤٠١ - ٤٠٥.
٧٦. السابق ص ٤٠٦.
٧٧. السابق ص ٤٠٨.

حسين مرؤة والناقد الأدبي والروائي



عبد الحميد الأنشاصي والاكتشاف التأخر

د. صلاح جسرار *

بالرغم من علاقتي الخاصة والحميمة بالأديب المرحوم عبد الحميد الأنشاصي الذي توفي عام ١٩٩١م، إلا أنني اكتشفت أنني لم أكن أعرف إلا قدرًا يسيرًا من تكوينه الثقافي، وكل ما كنت أعرفه عنه خلال معاشتي له أنه فائز بهم وأن من المأذون أن تخلو يده من كتاب، وقد كان يقضي معظم أوقاته في المطالعة، وكنت أرى بين يديه أحيانًا كتبًا بالإنجليزية وأحيانًا بالعربية، وكان يميل إلى الصمت، وإذا ما تحدث فإنه يميل إلى الاختصار ولا يكثر ما يقول. كان مبدئيًا يحذرنه عن سرقات أدبية كثيرة قد وقعت عبر تاريخ الأدب العربي، وأن أعمالًا روائية ومسرحية كثيرة قد نفلت حربيًا عن أعمال غربية، فافترحت عليه غير مرة أن يؤلف كتابًا في هذه السرقات، فكان يقول لي: لا أريد أن أقيم قبامة النقاد علي، لأن ما سيتضمنه هذا الكتاب لو قدر لي أن اكتمه سيكون بمثابة الصاعقة التي تنزل في الساحة النقدية والأدبية العربية، لأن النتائج ستصبح رموزًا كبيرة من رموز الأدب العربي الحديث، ولا سيما في مجالات الرواية والمسرح والقصة القصيرة. وكنت ألتج عليه وأقول له: عليك أن لا تخشى من رموز الأفعال ما دمت تملك الأدلة القاطعة، فكان يصبر على مصاعبه ورفضه.

هناك أن لا تخشى من رموز الأفعال ما دمت تملك الأدلة القاطعة، فكان يصبر على مصاعبه ورفضه. كنت أصرف السبب في تجنيبه الكتابة في هذا الموضوع، فهو رجل مسالم وديع لا يحب الدخول في منازعات أو منازعات أو منازعات أدبية، وهكذا كان في مسلكه بشكل عام، فقد كان مفردًا الحساسية إذا انتقد أحد النقاد عملًا من أعماله الإبداعية.

ولما رحل -رحمه الله- عن هذه الدنيا في ١٩٩١/٤/١ بعد أن ألف بضعة عشر كتابًا من روايات وقصص قصيرة ومسرحيات ومجموعة شعرية ومجموعة مقالات وسواها، ترك وراءه مكتبة عامرة بمختلف أنواع الكتب، ولم أحاول مرة واحدة أن أستعير منها كتابًا واحدًا لا في حياته ولا بعد مماته، وذلك لاختلاف الاهتمامات الأدبية بيني وبينه، فجل اهتمامي منصب على الأدب الحديث مع بعض ضاية بالقديم، أما أنا فجل اهتمامي منصب على الأدب العربي القديم مع قليل من العناية بالأدب الحديث.

ثم شابت الظروف أن تطلب مني حرم المرحوم أن أساعدها في ترتيب مكتبته التي تحتوي على نحو ثلاثة آلاف كتاب، فكانت فرصة فنية للولوج إلى أعماق تلك المكتبة والأطلاع على كنوزها، وهي أثناء تقليبي لجلداتها وتصفحي لنفائسها شعرت بأنني أعيد اكتشاف المرحوم عبد الحميد الأنشاصي، صاحب أهم رواية عربية تاريخية عن البتراء وهي رواية "المجد النحوت"، وصاحب واحدة من أقدم المجموعات القصصية مؤلف أردني وهي مجموعة "دعطف أم وقصص أخرى"، وصاحب رواية "الوطى السليبي"، وغير ذلك.

لم أكتشف الأنشاصي أدبيًا، بل اكتشفت هذه المرة متقنًا من طراز رفيع، بل اكتشفت نموذجًا للمثقف العربي منذ عشرينيات القرن العشرين، وأحسست أن بين المثقف العربي في النصف الأول من ذلك القرن وبين مثقفي هذا الزمن تأخرًا بولًا شاسعًا، واكتشفت السرد في إلهامه على موضوع السرقات الأدبية، إذ لا يستطيع الخوض في هذا الموضوع إلا من كان على اطلاع واسع بالثقافتين العربية والغربية، وهكذا كان الأنشاصي رحمه الله.

إن إطلائي واحدة على مكتبة الأنشاصي تكفي لتحديد العناصر اللازمة لتكوين أي مثقف عصري فهي تشمل على روائع الأدب العالي الأوروبي والأمريكي والهندي والصيني والفارسي والروسي والياباني شعراء ورواية ومسرحًا ونقدًا وفلسفة، وكلها بالإنجليزية، وما من عمل أدبي مشهور ولا إنتاج أدبي أو فنان عالمي معروف إلا وهو على أرفف هذه المكتبة، ولذلك فإن أكثر من ٨٠% من مقتنيات هذه المكتبة هي بالغة الإنجليزية مثل أعمال أنطون تشيخوف وسومرست موم وستونجسكي ومكسيم غوركي وأرنست همنغواي وويليام شكسبير وفكتور هوغو وجوته وطاغور وغيرهم كثير. وتعود طبعات كثير من هذه الكتب إلى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

وتضم مكتبة الأنشاصي إلى جانب ذلك أعداد بعض الدوريات العربية الشهيرة مثل مجلة الهلال ومجلة الضاد ومجلة موافق ومجلة الأديب ومجلة الآداب وغيرها، بالإضافة إلى دواوين الشعراء العرب القدماء وأهماء مصادر التراث العربي.

ولقد لاحظت خلال إبحاري بين مقتنيات هذه المكتبة أن الأنشاصي رحمه الله قد ترك على معظمها آثارًا تؤكد قرأته لها، وكانت كلما مررت على كتاب منها يتمثل لي الأنشاصي أدبيًا واسع الثقافة متنوع المعرفة متميز التحصيل عميق الفكر. وأن ما كان يتميز به من صمت وهشوه ظاهرين ما هو إلا نتيجة للعالم الخاص الذي خلقت له هذه الكتب الشبيهة.

* كاتب أكاديمي أردني

Salahjumar@hotmail.com

إذ «إن الحال الشعرية وما صاحبها من توقد ذهني وإيقاعية ملحة تسرع إلى مواقف مألوفة محددة بجاذبيتها الموسيقية، ومحددة بصداها في النفوس وكذلك بمضمونها المشرق، والشاعر الكبير هو الذي يلتفت إلى تلك المشكلة أشد الالتفات ويحرص على أن لا يجعل لانغماله هذه القوالب المتكررة، بل قد يكون له قاموسه التعبيري الخاص به، من غير أن يجترّ الصور اللغوية التي عرض لها من قبله» (١)، وعلى هذا يمكن أن يحقق تميزاً وتقدراً يتمخضان عن شخصية شعرية هي أول ما يطمح الشاعر الجاد إلى تحقيقه.

وربما كانت الشخصية الشعرية بمعناها الاستقلالي كقنبلة بتكوين متن شعري ينتمي انتماء حاسماً إلى الطليعة الشعرية الخاصة لهذا الشاعر، في قدرته على تاصيل أنموذجه في سياق النماذج المهمة على المشهد الشعري والإعلان عن تفرده.

إن العلاقة بين البناء والتجربة يجب أن تكون جدلية، لأن أي خلل يعتمد إغلاق حالة التكافؤ والتوازن بينهما من شأنه أن يجعل نمط العملية الإبداعية ناقصاً، فـ «الشكل هو التركيبة المادية أو البناء الشكلي الذي يحّد المعنى الداخلي داخل إطاره أو سياجه، في محافظة منه على المحتوى النظري للمضمون، والعلاقة بين المضمون والشكل هي الفن تماثل وتشبه هيئة الكلمة ومعناها» (٢)، على النحو الذي يجعل من النص الشعري كتلة إبداعية مشقة وعالية التجانس والسلاوة والتوحد، لا يمكن بأي حال من الأحوال الحديث فيها عن شكل منفرد ينفصل عن رؤية مضمونية مستقلة.

غير أن هذه النتيجة التي تعتمد التوازن في العلاقة لا تتم من خلال الالتقاء النسيجم لطرفي العملية الإبداعية حسب، إنما هناك عنصر يحد في غاية الأهمية يجب أن يضمّن عملية الالتقاء ويحرك موازاتها، ألا وهو «حركة القصيدة وطريقة تكوينها وعلاقة أجزائها ببعضها، والأصوات الداخلية فيها، فهي متقابلة أم متتابعة، أم مجمعة حول بؤرة واحدة ثم صورها وطليعة الصور وأبدانها، وتراكيب هذه الصور، وهي كلها من عناصر الشكل في

عضوية البناء في القصيدة الجديدة

أ. د. محمد هادي عبيد *

تغل قضية البناء الشعري أهمية كبرى على مسعيد تطوير القصيدة العربية الجديدة، إذ يمكن للشاعر بواسطة أنماط البناء المتعددة المتاحة والمتطورة باستمرار من تطوير أدواته وتوفير أحدث

الوسائل للتعبير المبدع والجديد عن تجربته. وهو ما يتيح فرصة التخلّص الشعري الذكي من النماذج البنائية التقليدية التي قد لا تتلاءم مع طبيعة تجربته فتسقطها في أسر النمطية، التي تسعى عبر ممارسات شعرية صارت معروفة إلى أن تستمد جمالياتها من السائد والشائع والمألوف.

محمد علاء الدين عبد المولى



القصيدية الحديثة (٣)

بمعنى أن ثمة حراكاً إبداعياً داخلياً يمر في باطنية التكوّن الجمالي والفني والثقافي للنص الشعري، وهو الذي يعمل على تكوين البنية الداخلية المؤسسة للبنية الخارجية له، ويمكن أن يوصف على هذا الأساس بأنه نظام القصيدة «شعرينها».

وغالباً ما تلجأ القصيدة في ظل هذه الرؤية ولأسبابها «في مرحلتها الأخيرة» إلى نوع جديد من الحركة الداخلية، لا يتم على وفق المنطق الصوري ولكن طبقاً لدلائكيتها شديدة التشابك والتشديد، يتم فيه حوار جدلي عميق بين الجزئيات وتوجب عليه الانتهاء إلى خاصية هذه ذات الطابع الاستطرادي (٤)، بحيث يتوجب عليه الانتهاء إلى خاصية هذه الحركة الشعرية الداخلية المؤثرة وهي لتتججداً ومفصلاً دائماً.

وبهذا يمكن القول بأن الشعراء الجدد كانوا قد دخلوا في امتحان حقيقي للخروج من أسر السلك والمألوف في عملية البناء، فهم يستندون من جهة إلى تراثهم الشعري القديم الذي وفر لهم نمطاً «كلاسيكياً» واحداً استمر مئات السنين فأثبت حضوره في الذاكرة العربية، وشكل مهيمناً ثقافية شاملة حكمت العلاقة بين مجتمع التلقي العربي والأنموذج الشعري طوال هذه الفترة.

ويظنّون من جهة أخرى إلى نماذج البناء في القصيدة المعاصرة التي ورثت إليهم بطرق مختلفة، إذ تتسوّ لهمعهم . من الذين أتقنوا لغة انجبية . الاطلاع على نماذج منها، في حين اطلع عليها القسم الآخر عن طريق الترجمة.

تعددت بذلك الاتجاهات الفنية وتوعدت أنماط البناء وطرقه، وحاول الشعراء المزج بين الأنماط المتاحة للخروج بأنموذج شعري ناجح ويصعب طبيعة كل تجربة.

ونسحب أن القصيدة الجيدة تستلزم حدث أكبر قدر ممكن من نماذج البناء والتكوين والتشكيل، بشرط توافر حالة الانسجام الدام والتلاقي في معطيات البناء المتعددة، فضلاً على التلاؤم مع خصوصية كل تجربة في كل قصيدة وعند كل شاعر.

سنتناول في هذا الفصل تجربة الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى بوصفها تجربة متميزة في مجال البناء الشعري، إذ إنه استخدم في قصائده معظم نظم البناء الشعري الحديثة، وزوج بين النظم الجيدة والنظم التقليدية بأسلوبية

حدائية عمقت تجربته في هذا السياق، على النحو الذي يحتاج إلى فحص نقدي يتناول أهم النظم البنيائية التي عرفتها التجربة الجديدة للقصيدة، والتي احتوتها تجربة هذا الشاعر من خلال حساسية شعرية عالية المستوى، تمكنت من تغصيب الرؤى والمقولات والقيم التي سمعت إلى تكريسها جمالياً وإبداعياً في المشهد الشعري العربي الحديث، وصار أمر الاشتغال النقدي عليها واجباً في سياق تقويم تجربة الشعرية العربية الجديدة على صعيد التقانات الشعرية خاصة، ووصفها الأرضية التشكيلية التي تهض على الحدائق في مشروعتها المطروح على مساحات التجربة.

البناء التوقيعي

يعدّ البناء التوقيعي في القصيدة الجديدة على ما يمكن وصفه هذا «الضرورة الشعرية» التي تحقق أكبر قدر ممكن من التركيز والتكثيف والتثيّر، على النحو الذي يستوجب عموم التجربة بأقل مساحة كتابية ممكنة.

والشاعر الأصيل للمبدع الذي «يهتم كثيراً بخاصيتي الإيجاز والتضخيم» (٥)، يكون قادراً كما يقول أرشيبالد مكليش . على أن «يأسر الأرض والسما» داخل قصص الشكل» (٦).

غير أن طبيعة البناء يجب أن تخضع لطبيعة التجربة ودرجة حساسيتها ونضجها وتوّع مصادرها بالنسبة لطبيعة الشاعر الخاصة، إذ لكل عمل إبداعي مشكلة الشخصيّة الخاص به الذي يعمله على نفسه والذي يتماشى مع طبيعته الذاتية (٧)، ويجب النظر إليه وميلته بوصفه كياناً بنيائياً خاصاً لا يمكن نقل خصوصيته إلى كيان شعري آخر، وفحصه استناداً إلى هذه الخصوصية.

ونسحب أن هذا الأنموذج المتقدم في البناء الشعري وإن بدا سهلاً إلا أنه يفشل في إحداث التأثير المطلوب، إن لم يحسن التكثيف واختيار التلمذة القريبة والمتوسطة، واعتماد الصنعة أو المفارقة، ترميزاً عن الإشباع الذي توفره القصائد التي ترمز ببناء تجربة شعرية كاملة (٨)، إذ يحتاج الشاعر فيه إلى قدرة فنية كبيرة على الاقتصاد في اللغة، والتكثيف الصور، وحذف جميع الزوائد والاستطرادات التي لا تضيف شيئاً إلى عموم القصيدة.

في قصيدته «أسئلة من قلق» ذهب الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى إلى أنموذج القصيدة التوقيعية يؤلف تجربة القصيدة عبر حساسية التشكيل

وفضاءاته:

لماذا تنامين في صحتي

وتصحين فوق النام؟

.....

لماذا تقودين هذا الشروق

إلى مغرب طاري؟

.....

أنا الشاعر المتناثر بين كراسي الهواء

أنا ودة الناي إذ يتففسها الليل بعد

اختلاق الغناء

أنا مقعد جالس فوقه كل هذا الفضاء

.....

لماذا تضيقين عند انساخي

وتساقطين جليداً إذا بدأت راحة الروح

بالاندلاع؟

أنا جنة أفسس شتت بجوهرها الأدمي

ون أبيض الأن منها

لأحملها في ضياعي...

.....

أنسا كورس من ضجيج الطبول

الجبجبية

المتناخل بالمسرح العيبي الذي لا بداية

للقلق فيه

ولا غاتمة

.....

أميل بمقاي نحو يدك

لتبتكري لغة القيامة

أصدي إذا كوكبي للمدار البدائي

يا امرأة أضلمت حطب الحب في القلب

واستعمرت أرض روحي... (٩)

وتحصرت عترة عنوان القصيدة فضاء

التشكيل في مساحتين للعمل «أسئلة من

قلق» إذ إن دال «أسئلة» يبني مشروعه

الدالي من دال «قلق» بدلالة حرف الجر

الاستلالي «من» بحيث تتبلور الإمكانيات

الشعرية في صلب الدال «أسئلة» وتشكل

في أبعاده رؤى، ويتركز الحس الشعري

في دأركه ترمزاً شديداً يعرض القراءة

على اعتقاد سياسة التثيّر في المعالجة.

تبدأ الأسئلة وقد تكدت بطاقة محرّكة

مركزي «قلق» بخلق إشكاليها منذ متبة

الاستهلال، وهي تقضي إلى بناء معادلة

جدلية تمكس حالة التحايت والتداخل

بين طرفيها «لماذا / تنامين في صحتي

/ تصحين فوق النام؟» و«لماذا / تقودين

هذا الشروق / إلى مغرب طاري؟».

فالجهد المتواصل بين «صحتي

/ النام - الشروق / مغرب» يثير فكرة

التمركز التكويني حول بؤرة اثباتية تعيد

إنتاج الأجوبة الممكنة من خلال نقطة

انطلاق واحدة، على النحو الذي يشهد

على دفع التشكيل الصوري باتجاه وضع

شعري يفتقر العام نحو الخاص.



عليها، تزودك في سديم من المشاعر والأحاسيس، سديم يستقل بنظامه الخاص» (١١)، بعيداً عن أي خارج على النحو الذي يجب مبادئه هو بكل ما ينطوي عليه من خصوصية وتقدم، وعبر قراءة حرة لا تتعن لأي مؤشر خارجي، فكل تجربة نظامها التشكيلي الخاص الذي يتقرر بقفل من وصفي الشاعر الاستثنائي، وهذا النموذج من البناء لا يصلح إلا لفنم خاص من التجارب تلك التي تتميز بتقيدها بعض الشيء.

وإذا كان الكثير من الشعراء غالباً ما يحاولون إلى هذا النوع من البناء الشعري فإن الالتكاه عليه لا يقود دائماً إلى قصائد جيدة، لأن البناء المقطعي بحاجة إلى وعي تشكيلي عالي بضرورة الحاجة الفعلية إلى المقاطع من جهة، والقدرة على إحداث قدر عالٍ من التماسك النصي من جهة أخرى.

والشاعر محمد علاء الدين عبد الولي ممن أولى هذا النوع من البناء أهمية كبيرة، إذ نجده يتكرر في الكثير من قصائده وعلى نحو ناجح غالباً، وسنمنا هنا قصيدته «رداً على عينيك» وقد جاءت على أربع مقاطع تبدأ باللازمة التي قدّمها عبثاً العنوان:

(١)

رداً على عينيك،
أجمع زهرة الفاردينيا في ماء قلبى
ثم أنفت عطرها بين الأصابع،
سافري فيها،
ارتدتها لحظة للصفو...
كم حملتها شففى بعينيك اللتين
قطاطين الصيف، حين أرى من شجري
على ما تسالأن
صينالك خارج لعبة الأوصاف، سراً
تلعبان...

تبدأ هفالية المقطع الأول بالأفهاد المونولوجية «أجمع / أنفت / ارتدي / أرى»، وهي تتحول حول رؤيا الذات الشاعرة في تباور مناخ شعري نوعي يتركز في التشكيلات الحسية «زهرة الفاردينيا / ماء قلبى / عطرها / الأصابع / لحظة للصفو / شففى / الصيف / شجري»، التي تتلحم شعرياً

شعري معين تقود دقته الأنا الشاعرة وهي تتمازج وتتمظهر بكل طاقاتها. بطريقة توليفية تعود الأنا الشاعرة إلى موطن الأسئلة وهي تتمركز في بؤرة المخاطية لكتب مفارقتها بين يتدو «أميل بموتى / نمو يدك / لتيكرا / لفة للقيام»، إذ تتمظهر الرفقة الحسية «ميك» عبر قدرة مخضبة على الفعل والتشكيل والتخييل، في السبيل إلى الدعوة التي تطلقها الذات الشاعرة للعودة إلى المرجعية الأولى «أعدي إذا كوكبي / للدار البدائي»، وصولاً إلى الإقرار بتملك الأسئلة واحتضان شرارتها في «يا امرأة / أشعلت حطب الحب / في القلب»، وتتركز الإجابة كلها بجملة «أسئلها في «استممرت أرض روعي»...» لتنام معاً، على أمل أن تبدأ بعد ذلك عصراً جنيداً.

لا شك في أن هذا الطراز من الصياغة الشعرية يتناغمه واتحاده وانفصاله وقربه ويمده وتداخلاته وانعطافاته وتلوناته، يشغل في إطار القصيدة التوقيعية التي تحدد مسارات العمل ويؤثر الإشعاع ومناطق البث في مساق أسلوبى معتمد ومكثف، ينمو نمواً بؤرياً باتجاه تصيير حركة القصيدة ضمن مدى شعري متجانس في تناظره ومتناظر في تجانسه على نحو يحقق فكرة الجدل الشعري في حساسية التوقيع الشعري داخل فضاء الشكل وأنموذجه وعيانه.

البناء المقطعي

إن نمط البناء المقطعي في القصيدة الجديدة يعتمد في بنيتها الأساس على تعدد مراكز الحدث الشعري، أو توزيع الحدث الرئيس على محاور عدة، أو تجسيد حالات كثيرة تختلف في مضامينها ولبعية تجربتها لكنها تلتقي بعضها البعض بفيصل واحد يكون عادة غير مرئي، وهذا نمط مهم من الأنماط المركزية في الشعر الجديد.

إذ يتوقف على أساسها نجاح القصيدة، لأن القصيدة إذا افتقدت التشكيل فإنها تفقد الكثير من مبررات وجودها (١٠). لذلك لا بد للشاعر أن يوفر لتجاربه نماذج تشكيلية متنوعة البناء لها القابلية والقدرة على الاستجابة لتروق أنماط تجاربه وتداخلها. القصيدة الجديدة لم تعد شكلاً جاهزاً يستقبل كل أنواع التجارب باختلاف نماذجها وحساسيتها وعمقها وتضجها، بل في عالم ذو أبعاد... عالم متوَجّ متداخل، كثيف بشفاافية عميق بتلاق، تعيش فيها وتعجز عن القبض

وهو ما يتضح في المقطع اللاحق من القصيدة الذي يستظهر الأنا الشاعرة بشكل عالي التبريد والإعلان، إذ يتكرر النداء الأنوي «أنا ثلاث مرات متعاقبة تتدو في رسم معالمها ووظائفها. الشكر الأول أنا الفصاح» ينهب بضياء التصريح إلى انتهاء وإسما بعد أن يرتطم بسباق وصفي يتوسع من شأن التمرکز ويميد إنتاج فكرة الشاعر النبوية المتناثر بين كراسي الهواء.

الشكر الثاني يمد إنتاج التكرار الأول بأسلوبية استعمالية موسّما مداهما الشعري ليبلغ مدارج الطبيعة ويثبت الشعر في طبقاتها «أنا / وردة الناي.....» مستقيداً من حالة الجدل الطباقى بمعناه البلاغي بين «يتفهمها / اختراقاً» ليخضب الفكر أكثر.

الشكر الثالث يستكمل الهيمنة الأنوية على مجمل الفضاء بحساسيته المكانية والزمنية «أنا / مقعد جالس / فوق كل هذا الفضاء» في النص الذي يقدم الأنا الشاعرة مؤهلة لمقاربة الأسئلة ومستعدة لجاراتها والقلب معها.

من هنا تتضح الآن ملامح بؤرتين مركزيين في القصيدة تسهمان في رسم معالم النظام التوقيعي فيها، هما بؤرة الأسئلة وبؤرة التمرکز الأنوي للأنا الشاعرة.

تعود بعد فاصل تقطي «.....» مأكلة الأسئلة للمثل جديد بعد أن تسلمت بمرجعية وإحالة جديدة قادمة من البؤرتين السابقتين، لتضيق مساحة الاستفهام وتشرّب بين مديات الصورة وتؤال بين مكوناتها «ماذا / تضيق / عند اتساع»، و«تسكين جليداً إذا بدأت رقصة الروح بالاندلاع»، بحيث تبقى فكرة الجدل فكرة محركة للتواصل بين الدوال «تضيق / اتساع». جليداً / رقصة الروح» تدفع الأنا الشاعرة إلى استخدام معطياتها الجديدة للارتقاء بأنموذجها إلى مدارج جديدة في معالي نبوتها «أنا جنة الماس شئت بجوهرها الأديمي»، يجعلها تتمكك بموقعها العلوي في ثقل جديد لموقع التفتير الشعري يجعلها أكثر قدرة على التحكم بخيوط اللعبة.

في تمثيل لغوي خارجي تطلق الأنا الشاعرة ملامح صورة للهيمنة السمعية والصصرية على المشهد وقد انتقل من الحياة الشعرية إلى المسرح للتصوّر «أنا كورس من صنيح...» / للتدخل بالمرح الميني...» في إشارة إلى أن الحيوانات الشعرية في القصيدة بدأت تنجس إلى توقيع الحالة الشعرية في وضع





يستقر عند صورة «وقد أسوي من كآباتي طيوراً...» التي تفتح مساراً جديداً لمقطع لاحق تحلق فيه طيور الكلبة للذات الشاعرة، على أمل أن تجد حلاً لاختراع رد جديد على «عينها».

حين تنجح الذات الشاعرة في الارتضاع مرة أخرى إلى الأعلى بما يوازي موقع العينين، بفعل الانتقال إلى مرحلة الطيران وهي تعمل الكآباتي ما أجنحتها.

في المقطع الثالث يستحضر بعض الشيء من ضلوع الهيمنة التي تجلت فيها الذات المخاطبة، وتتصلل الأمل الأخير تخرج الذات الشاعرة من أزمتها حين تهر لذاتها فرسة الاندماج مع الذات المخاطبة في فضاء صوفي، على النحو الذي تشعب فيه إلى الاستمرار في أسطورة الذات المخاطبة بعد أن اندمجت فيها وأصبحت معها كياناً واحداً:

رداً على عينيك ينضج في الفضاء اللوز
والأبواب يفتح بعضها بعضاً،
ليبتدئ الصباح زيارة الأشجار في بيت
القصيد

رداً على عينيك داخل الأشياء أسماء
جديدة

ويد العجاني تستدير على أصابعها
الخواتم،

كلما التمتت برق الصمت في عينيك
وانحنت السماء عليك

أو صليت فيك فرائض الحزن النبيل...
تنقل الذات الشاعرة فضاء العمل

الشعري خارج ميدانها ويبعد عن التأثير
الماطني والوجداني لحيواتها، وتضزع

شبكة من الصور الشعرية ذات العمق
لوبي يبتني إلى النقطة التي بدأ منها.

وإذا ما شئنا هذه الصور في مساق
خطي واحد على هذا الشكل:

• ينضج في الفضاء اللوز...
• الأبواب يفتح بعضها بعضاً.

• يبتدئ الصباح زيارة الأشجار في بيت
القصيد.

لنخلق رؤية تمثل رد فعل الذات الشاعرة وهي تؤلف نموذجها التشكيلي في هذا المقطع، بحيث تتداخل المنظومة الفعلية والمنظومة الاسمية للوصول بالحال الشعرية إلى صنع إجابة ترتقي إلى مصاف الرد «حين أزد من شعري على ما تسالان»، تتخض شعرياً وروياً عن نتيجة تستقر عندها الحال الشعرية في المقطع الأول داخل الكاميرا الذهنية للذات وهي تصور حال الفاعل الشعري المركزي بهذه الصورة «عينك خارج لعبة الأوصاف / مرزاً تلعبان».

إذ تخرج الحالة مرة أخرى خارج قدر المقطع على الاحتواء والتغلب على النحو الذي يقود إلى ضرورة ولادة مقطع آخر يعالج القضية من وجهة نظر أخرى وزاوية أخرى.

في المقطع الثاني تخف وطأة الهيمنة الذاتية للذات الشاعرة على مقدرات المشهد الشعرية بعد أن أخفقت في التعامل معها في المقطع السابق، ولتقترح احتمالاً آخر لاستمباب القضية تتمثل في نوع من الإدعان لقوة الفعل الكامن في «عينك»، والتحايل عليها عبر تأيل جنيد لبرياء الحال:

(٢)

رداً على عينيك
قد أجد القصيدة في خطاك
وانت تبعدني فابتعدني كثيراً
انزور من قديمك يهطل، سوف أجمعه
وابني من تدفقه
مرزاً للطيور

وقد أسوي من كآباتي طيوراً...

أعمال الأنا الشاعرة للتمحور حول الذات وتفتيتها بمزيد من الإمكانات المرتقمة إلى مصاف الرغبة في الرد

على «عينيك»، يتجلى ذلك في الانفتاح الاستسلامي على هامش المخاطبة التي

تدخل في القصيدة بالآلة «عينها»
وتصبح بمثابة عن تأثير الذات الشاعرة

«قد أجد القصيدة في خطاك» وانتم
تبتدئ فابتدئ كثيراً.

تتصاعد نبرة الإدعان والتهميش في ملاحقة سطوة المخاطبة حين يمعن

الذات الشاعرة في أسطورتها «النور
من قديمك يهطل»، إذ تتقلل المينة من

الأعلى «عينيك» إلى الأسفل «قديمك»
في إشارة إلى سقوط الذات الشاعرة في

دائرة السحر والانبهار والتبعية.
من هنا تتكشف رؤية جديدة للذات

الشاعرة وتأخذ أفعاليها البائية مساراً
آخر يتشكل على أساس نتيجة المقطع

الثاني «أجمعه / أبني / أسوي»، وهو

داخل الأشياء أسماء جديدة.

• يد العجاني تستدير على أصابعها
الخواتم.

لاكتشفنا أن الانشطار الدلالي الذي
يمكن أن تشتمله هذه الصور يمكن أن

يغطي عميقاً على أزمة الذات الشاعرة
وهي تبحث لها عن حل، لذا نجد أن

الصور وخاصة الصورة الأخيرة تفتح
على مسار شعري تبريري ملحق بمنجز

الصورة، ويمكن في هذا السبيل رصد
خطها على الشكل الآتي موازيا للشكل

الأول.
كلما / التمتت برق الصمت في
عينيك.

/ انحنت السماء عليك.

/ صليت فيك فرائض الحزن
النبيل....

منتهى إلى الإعلاء من الوضع السعوي
للذات المخاطبة والإيمان في أسطورتها،

سعي وراء التماس حظوة ما أو موقع ما
في مساحة هيمنتها وفعلها.

وتلمح الجملة الشعرية الأخيرة في
سياقها المتجني «أو صليت فيك فرائض

الحزن النبيل...» إلى إطلاق إشارة
سيميائية يمكن أن تجد صداها في

المقطع الرابع الذي هو المقطع الأخير.
في المقطع الرابع والأخير تخرج الذات

الشاعرة من أزمتها حين تهر لذاتها
فرسة الاندماج مع الذات المخاطبة في

فضاء صوفي، على النحو الذي تشعب
فيه إلى الاستمرار في أسطورة الذات

المخاطبة بعد أن اندمجت فيها وأصبحت
مهما كياناً واحداً:

(٤)

رداً على عينيك أخرج بالملكة الصغيرة
يدي

في (هبرون) حين تباركان هواًنا

وإذا أنا

من مظنة الذكرى أطل على المدى

وأحاول استحضار مفردة تليق بنورك
العالي،

فتخذلني الرموز

وأرى بألك تمت للزوجة وجسده

وإنما خنز الكنوز

ويجوز لي. وإذا أحاول صيد مرجان
الزوى... ما لا

يجوز... (١٢)

إن بلوغ الحالة الشعرية التي طالما
تمتها الذات الشاعرة في كل المراحل

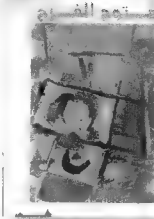
لي جسدتها المقاطع الشعرية «ويجوز
لي... ما لا يجوز» هو أفضل حالة

إتقان شعري يمكن أن تختتم بها المقاطع
الأربعة حقة القصيدة التكرية.

لا وحننا أن البنية للمنظومة في



عبد الله الدين عبد الوهاب



وتتوَّعها وتغديها.

وأهم مشكلة يعانيها هنا «هي أن يحاول الربط بين شعوره بفردية الحياة وبين حقيقة العالم حوالاه» (١٥) داخل منظور رؤيوي فلسفي يحكم حركة الربط ويبرزها ويظهرها. إذ يقوده هذا إلى التفكير في أسلوب وتقنية إبداعية حديثة تتحقق في فقه وجوده ووجود الآخرين ووجود الطبيعة خارجه» (١٦). إن تحقيق مثل هذا الوجود عن طريق الشعر لا يمكن أن يتم إلا من خلال إدراك خلوة هذه المهمة التي يمكن أن يضطلع بها الشعر، وبشكل الدور الذي يمكن أن يقوم به على هذا الصعيد مما يتطلب ضرورة وعيا تشكليا عاليا بطبيعة النوع الشكلي والبناي.

على النحو الذي يكون يوسمه الإجابة عن مثل هذه الأسئلة الحضارية في سياق هذا المسؤولية الصعبة، التي قد لا يكتب لها النجاح بسهولة إذا ما أغفل الشاعر أهمية أن ينظر إلى نفسه من خلال شكل المهمة والمسؤولية، بعيدا عن التوهيمات الصوفية التي تسمّ مناهض التطوير والتجديد والتحديث أمام رغبة الشاعر في الانتقال دائما إلى مراحل جديدة في التشكيل والتشكيل.

الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى يتدخل في مناسبات شعرية كثيرة في هذا الشكل البنائي، ويجتهد كثيرا أيضا في الإفادة من معطيات الفنون الأخرى عامة، والفن القصصي خاصة، وأساسوية فيها الكثير من الفن الذي يحفظ دائما للجنس الشعري تألقه. فهو ليس من بين الشعراء الذين يدعون إلى فتح النص الشعري على الفن القصصي بلا حدود حتى وإن أُرِد ذلك على سلامة النوع وصيرورته ولكنه ينهل من معطياته كلما وجد ذلك ضروريا

التصديده كانت ضرورة تشكيلية لا يمكن صياغة النموذج الشعري في القصيدة من دونها، وقد كشفت عن وعي بطبيعة التجربة ويوعي بطبيعة الحاجة البنائية إلى نموذج يحقق شبكة الموازنات الحداثة بين حيوات القصيدة، ولأصمها الحوار الأحادي الغامض والتمسك بين الذات والشاعرة وقرينتها المهيمنة ذات المخاطبة المصوّرة في أكثر من اتجاه وأكثر من صورة.

البناء القصصي

إن تطوّر النماذج البنائية للقصيدة الجديدة ارتبط منذ البدايات بطبيعة استجابية النوع التشكيلي الشعري لمقتضيات هذه النماذج ومعطياتها، بدليل أن القصيدة الدربية القديمة لم تخضع طوال عمرها الشعري لتطور بنوي متباين في أنموذجها باستثناء محاولات خيولة لا يفتد بها، ولا يمكن إدراجها في سياق حديثي.

فضلا عن أن الواقع الجديد الذي صاحب النقلة الشعرية الكبرى مطلع الخمسينيات فرض اجناسا أدبية وفتية جديدة بتأثير الاتصال الحضاري مع الغرب، فكانت الإفادة على نحو متزايد من إنجازات الفنون الأخرى، ومن المعطيات التقنية العالية والنماذج الشعرية المتقدمة، وصولا إلى إدراك نسبي لضرورة إخضاع البناء للعائلة النفسية التي تسود التجربة الشعرية ومقتضيات الموضوع الشعري (١٧).

ومن هذه الفنون التي تركت آثارا واضحة في عملية البناء الشعري هي «القصة» بأنواعها المختلفة، وبما فيها من مقومات فنية في السرد والوصف والحوار والشخصيات والتركيز على محور النص والحكي، وإعمال القاصيل وغيرها.

كان لتطوّر الفن القصصي الحديث وهيمته على مساحة واسعة من الاستئثار باهتمام القارئ واتساع شكله دور مهم في توسيع «استفادة» الشعراء العرب من هذا الضرب الجديد، ومن اعتمادهم الكثير من مستزماماته. يسمّت تجربة الشعر الحر ذلك للشعراء، ذلك إن الشكل الجديد كان مهيّأ لأن يحتوي كثير من الإنجازات التي لم يكن يصلح لها النمط التقليدي، ومن ذلك الطابع القصصي» (١٨).

والسبب الرئيس في حاجة شعراء التجربة الجديدة إلى أنماط متعددة من البناء هو سعة التجربة الحضارية التي يعيشها الشاعر في العصر الزمان

وممكننا ومناسبا بحيث تظل إشرافه الشعر بعيدا عن متناول التأثير السردية، الذي يمكن أحيانا أن يغرق النص الشعري بشربة عالية بدعوى تعميق استثمار إمكانات القصة.

في قصيدته «جسدي غرفة خمر» يسمي إلى استمارة الكثير من تقانات السرد لتطوّر الأنموذج البنائي الشعري في قصيدته، ولأصمها فكرة النمو السردية من خلال المواقف والرؤى والشخصيات وعبر عنصري الزمن والمكان:

ابتداء من عتبة العنوان تبدأ مظاهر السرد القصصي وعناصره ومكوناته بالتجلي والتماثل والصور، فالبنية المكانيّة المظهرة واللافتة في عتبة الممنونة «جسدي / غرفة / خمر» بتشكيها الاستعاري المركب، توسّع من حضور السرد وتستدعيه وتستحضر إمكانات عناصره الرئيسة.

إن التصوّر المكاني المطلق لبنية المكان «غرفة» وهي تتوسّط الدالين «جسدي» الذي يحيل على الصورة المرئية المجسمة للذات الساردة، و «خمر» الذي يعييه الفراغ المكاني بأنموذج دلالي يحيل على نمط التشكيل الرؤيوي في المكان، يأخذ أبعادا كاملة ويشرّف على بثّ إيهام آوئي بطبيعة المقولة السردية. شعرة القادمة إلى فضاء النص بعد الهبوط إلى مساحة المتن.

تفتح عتبة الممنونة انفتاحا حرّا وديناميا على صتبة الاستئثار وهي تبدأ بالنقي المتكرر الهابط عموديا في الأسفل، من أجل إثبات صورة موجبة ما ستظهر في لاحق التطور السردية للمقولة الشعرية، ويمكن تلقي فضاء النص عبر إيهاماته الشعرية أكثر من تمثالاته السردية، إذ يظل المدى الشعري فيه سابقا على المدى القصصي:

ليس معقولاً على ماء كلام الصحو، لا ليس مرفوعاً إلى برج من ألوم ابتهاجي ليس منسجواً من الدريح قميص الفجر إذ

يجمع أعضائي من البدر، ويلقي في جوبي

ورقا مشتتلاً

ليس كهذاً ذلك الصوت العالاني، وإن قاشت

عيون الدم؛

كم هذا الغني اكتهلا

تتكرر «ليس» النافية تكراراً عمودياً هابطاً أربع مرات منفتحة مباشرة على الأبعاد القصصية المتقدمة على أسماهاً نصوياً ومعقولاً / مرفوعاً / منسجواً / كهذا» لتعود الأخبار إلى أسماها



مشروع استقداً ترون الشخصيتان إلى تحقيقه في الآتي. وهو ما يفتح الحكاية الشعرية على أفق تملؤ زهاني قادر على التأثير في المحيط الكلي "أخذنا العالم من أطرافه" في إشارة واضحة إلى قيمة أسطورة الخطوط السردية في الحكاية على النحو الذي يصبح تأثيرها في الماحول على وشاملاً ومحوياً ومعزكاً للحياة والأشياء والرؤى.

ليس هذا حسب بل إن مستوى التأثير وقيمه وحدوده تتسع لتشمل القدرة على إعادة حكاية الكون بأكملها من جديد "ألقيا / تحت رماد الكون / سرّ الجمر / كي يشتعلا، فالملاعة الإنتاجية الشعرية بين الدوال المؤلفة لحساسية الصورة "رماد / الجمر / يشتعلا، ترتبط بالدال السريدي "سرّ"، وهو يعلن بطاقته الأسطورية والرمزية عن ولادة أخرى للكون أضحى هذا الاتصال بين الضميرين السريديين، ضمير الراوي الشعري وضمير الخطاطية.

يُستقدم الزمن المستقبل إلى زمن الحكاية البرهان ليكمل الحدث واقعا متمظهرا في سياق رواية الحكاية، ويمنح الراوي الشعري فرصة التحكم بدقة السرد بكل حرية رقاعة بصبريوي الحدث واستمراريته، على النحو الذي يساعده على جمع الضميرين دأنا / أنت، في ضمير جمعي واحد يباشر فعل الحكائي:

من هنا - زمراننا ينشد، من أنش تحيط
الرجلا
بذراعين من الفضّة، أو ساقين من قيثارة
زهر الياسمين

من هنا، أو من قفيري فيه ندمي صلا
لذا فإن القصّ الشعري هنا يتجه إلى ضياء الوصف في حالة واضحة من الراحة والاسترخاء السريدي، ليبدأ الصورة المشهدة بشارة شعري من خلال شبكة صور تتمتع بنبات، يتمركز بشكل متبلور في أنشؤن مكاني يشير إلى مواقع الأشياء وأشكالها وصفاتها، ويمكن إخضاعها لنظور بصري عبر هذا التصديق:

من / هنا - زمراننا ينشد
من / أنش - تحيط الرجل / بذراعين
من / الفضّة - أو / ساقين،
من / قيثارة - زهر الياسمين
من / هنا - أو

من / قفيري - فيه ندمي صلا
فالكونات المؤلفة لحساسية المكانية بأنماطها المختلفة وهي تتمركز حول حرف الجهر المشتتل هنا مكانها «من» تحتشد بهذه الصورة المشتبكة «هنا /

الشعرية الساردة، تتضمن توجيهها شعريا مشحونا بالتدليل والإيحاء والإشارة إلى غنى الحركة في المشهد - لا تكوني آخر الخطوات في الدرب الذي ما اكتملا» من خلال تحريض واضح على الاستمرار في الأداء داخل فضائية الحدث بمعزل عن فكرة الاكتمال بوصفها فكرة نقل الحركة وتقومّ السيرة: لا تكوني آخر الخطوات في الدرب الذي ما اكتملا

كحلي عيني باللؤلؤ في عينيك،
فزيني على جسمك أمطاراً، أوافيك بلا
إي قاموس وصايا
وارة الشهوة المبكر إلى ينبوعها
ما كنت في ينبوعها الأول إلا أولاً
ثم يستولد الراوي الشعري عبر استخدام فعل مستقبلي يدمو الآخر فيه إلى إنجازه ليقابله بفعل يضاهيه. في حركة سرديّة لولبية وجدانية تقيم نتيجة الفعل السريدي اللاحق على طبيعة الفعل السريدي السابق، ويمكن وضع هذا المرسم يوضح طبيعة البنية التشكيلية التي تنهض عليها هذه الفكرة السريدي: استخدام فعل الآخر استجابة فعل الأنا

كحلي/ عيني باللؤلؤ في عينيك أوافيك/
فزيني/ على جسمك أمطاراً وارة/ الشهوة
المبكر إلى ينبوعها

لتنهض هذه العلاقة إلى استحواد آتوي تعلن فيه أنا الراوي الشعري عن هويتها الشعرية المشحونة بالعلو والابتداء والسبق «ما كنت في ينبوعها الأول إلا أولاً، وتعمل هذه الجملة الاستحوادية في المجال الشعري الصرف خارج تملؤ البنية الحكائية السريدي في المشهد ن وكأنها جملة شعرية اعترافية، تدم فكرة الاستحواد الآتوي بتأنيق يدافع عن أنموذجه ويقرر سياها رغبويو حلماً.

تطور الحكاية الشعرية في مرحلة أخرى من مراحل تطورها لتستكشف بعد حكايتها جديداً، يتمثل في حالة اتصال بين الشخصيتين المؤلفتين للمدار الحكائي في القصيدة وهما شخصية أنا الراوي وشخصية المقاطبة المؤنثة: نحن بعدان إذا ما اتصلنا
أخذا العالم من أطرافه
لقدنا تحت رماد الكون سرّ الجمر كي يشتعلا...

يطرح الراوي الذاتي الشعري المعادلة بصورة حسائية رياضية تتنفض عن طاقة تدليل سيميائي عالية «نحن بعدان / إذا ما اتصلنا، فالبعدان شكل متعق من أشكال العلاقة، لكن الاتصال

المتأخرة بعد ذلك «كلام الصحو / ابتهالي / قميص الفجر / ذلك الصوت العلابي، التي لا تكتمل دلالاتها ولا تستقيم رؤاها إلا بالاستمئانة بأشياء الجمل التي تفصل أخبار دليس، المتقدمة عن اسمائها، هي على التتالي على ماء إلى برج من الوهم / من الريح، بحيث تتداخل المكنات السمانية في مجمل من إجحاح عملية التشكيل انطلاقاً من الحدّ النحوي مروراً بالحدّ القصصي وصولاً إلى الحدّ الشعري.

تقدم بيئة الاستهلال قيمة تميرية شعرية أكثر منها قيمة تميرية سردية، بالرغم من صعود مظهر السرد إلى مدارج الاستهلال على نحو واضح وبارز، ويعدّ للعمل في نطاق قصصي.

بعد ذلك تبدأ طبقات السرد القصصي الشعري والتفتّح بحسب تطور سرديّة القولبة المزمع بناؤها في هذا السياق، وتشرع الأنا الشاعرة تنبئ أولى هذه الطبقات:

أنت لي بوصلة خضراء أو حمراء أو زرقاء
في ليل
الرمال
فلتعودي بحنيني لديار سكنت فيها
خيول

كلما زوجت أفاقك خيلاً، قتلا
إن أنا الذات الشاعرة تبدأ بالعمل وقبادة الحركة الشعرية من خلال افتتاحها لسرد عبر ضمير الآخر «أنت»، لأنها ترتبط مباشرة بأناية الاستحواد الآتوي في «لي».

تبلور العلاقة بين الضميرين على نحو قصصي من خلال فكرة الاستدلال التي تستخدمها الأنا مع «أنت»، بوصفها الدليل الملّن الذي يقودها نحو استشراف الحكاية «بوصلة / خضراء / أو زرقاء / أو حمراء / هي ليل الرمال، وسين تتمركز هذه الرؤية الحكائية في المشهد، يصبح من السهل على الضمير السريدي الآتوي أن يطالب ذات الآخر الشريك الـ «أنت» باسترجاع رؤيا المكان والحال السريدي عبر بوابة الذاكرة

فلتعودي بحنيني لديار سكنت فيها
خيول، من أجل استعادة بؤرة حكاية مركزية تفتح أفقاً شعرياً في مناخ إذ تتزاوج هنا الرؤية الشعرية بتقاناتها الاستعارية الفارقة في أنزياحها والرؤية السريديّة المركزة على بنية حدسية قابلة للتطور والاستمرار في قلب السرد الشعري.

تفتح بتأثير ذلك مرحلة قصّ جديدة تتحرك فيها آلية معاورة تجربتها الذات

يحيل على فكرة البعث الواحدي عند النبي (إبراهيم) لفرض الخصوصية والتفرد، ويستعمل ما هو متاح من الإمكانيات المكانية والزمنية والحدثية الفعلية «تبيني»..... / حتى يفتني.....، وصولاً إلى الجملة الختامية التي تجمع الرؤية الشعرية والرواية القصصية في صورة واحدة / ثم / نهوي / جبراً مكتسباً، حيث يسند السرد على الحكاية بعد أن تتحد العناصر والمكونات جميعاً في مشهد اكتمالي خصب واحد هابط إلى أرض السرد وأرض الحكاية وأرض القصيدة وأرض الراوي الشعري.

البناء الدرامي

يمكن القول إن من أنضج مراحل التطور في البناء الشعري هو البناء الدرامي، إذ يحتاج تحقيق حالة التوازن بين الوعي الفني والفكري في شخصية الشاعر الإبداعية، ويعتمد هذا النوع من البناء على عمق مخيلة الشاعر والتساعها، على أن تتداخل فيها عناصر البنية الداخلية للنفس كالحركة والنمو والتعود والتداخل، واستمرار توجع الحدث وتضجيه.

يبين المشروع الشعري فيه من نقطة حرجية تبدأ بالتناقض والتعارض والصراع والتعدي، تُشجع في هضاه النفس الشعري وتوترها حاداً «إنه التوتر الناجم عن محاولة توحيد التناقضات، والاتجاه بهذا التوتر إلى أعلى نقطة فيه، مما هرف في النقد الأدبي بالثروة، إلا أن هذا المستوى من الوعي لأهمية الحركة والبناء يستلزم مستوى فكري عالياً (١٨)، ينسجم مع تطور أحاسيسه ونمو عواطفه ونضج أفكاره ووعيه بالأنموذج البنائي ومستوياته وأسسه ومقتضياته.

إذ يؤدي نشاطه المتكامل إلى التشابك والالاتحاد والتماهي ولا يستطيع الشاعر أن يعجز بينهما، فيضطر إلى إبراز شكلهما الموحد في لحظات من الإشراف الخالصة (١٩)، التي تمذ الشطر الأساس والمركزي لتجاذع العمل الأدبي وتألقه.

يمكن عد الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى شاعراً درامياً من طراز رفيع، لكنه لا يحيل في شعره الدرامية إلى فعل الدراما النوعي مثلما ينحاز إلى الفعل الشعري في شكله البياني، لذا فإن فاعلية البناء الدرامي في قصائده لا تكشف عن قوة درامية بارزة، إنما تتصهر في خلال السردية الشعرية وتتزيى بمظاهره البلاغية ذات العمق البياني الذي يزهو ببهاء شعرية دائماً.

وهنا نتاح فرصة أخرى للراوي الذاتي الشعري من أجل استدعاء الذات المخاطبة لاستثمار الإمكانيات الجديدة للجسد الذاتي، نحو تحقيق اتصال سردي آخر من خلال الأفعال «أفردني / جدي / جدي»، التي تقود إلى لقاء جمالي ظاهره رؤية فنية وباطنه رؤية جسدية تعمق صورة الحكاية الأصل في متن السرد.

يخرج الراوي الذاتي الشعري في المقطع اللاحق إلى مسار سردي آخر يعمق روح التفاعل القصصي بين الشخصيتين، لكنه يشغل شعرياً على حساب القصصي لأنه يشغل بالحوار الداخلي المشفوع بالأسئلة التي لا تستهدف الحصول على أجوبة ما:

نزفت رقصاً جراحاتي، على أي المقامات قنيت؟

على البعد الخرافي أم الحري السهامي أم الفل الحليبي على مشرق نهدين

يشقان الهواء المتفلا؟...

وعلى أي المقامات ساكني عاشقا تزهره النازن

فكوني منجلا

ويتشكل المسار السردية على أساس فتح المجال الإيقاعي الصوتي الذي يمد قفاً من القنات التي تحقق شكلاً معيناً من أشكال اللقاء بين الشخصيتين، فضلاً على خلق استيهامات زمكانية تقلل من قوة حضورها التشكيلية الوصفية الحاشدة «البعد الخرافي / الحري السهامي / الفل الحليبي / الهواء المتفلا»...، على نحو يضعف بهاء القص في المسار السردية وينحرف التعبير باتجاه شعري تقليدي، ينتهي على الموم باستدعاء رمزي مقل بإشاريته «فكوني منجلا»، يعرض سيميائياً على فعل ما مع الراوي.

وهو ما يقود إلى فتح المسار الختامي أمام الراوي الشعري لعرض المقولة المركزية التي انتهت إليها الحكاية القصصية:

وساتي أمة تبني على جسر لفاتي ذولا

جبرا يسند بنيالك، حتى يفتني بين الغمام

ثم نهوي مطراً مكملاً (١٧)

وهي تتلخص ببنية قصصية مركزة جداً ومكثفة جداً تعمد إنتاج الحكاية الشعرية بأسلوبية تبهر تلخص المنظور الحكائي المتقدم زمناً، لتلني عليه الجدي السردية من الحكاية وقد آلت إلى منتهاها.

إن فعل القدوم الاستقبالي «ساتي»

أنش / القصة / هتار / هنا / فقير»، لتفرغ شخصياتها المكانية بواقفها القصصي في الأدوات الجسدية الفعالة في تكون المشهد السردية «زراعين / ساقين / زهر الياسمين / عسلا»، وهما يعودان بطبيعة الحال على الفاعلين السرديين «أنش / الرجلا» وقد أخذ الاتصال المستدعي بينهما شكل التأثير الحكائي في العالم والأشياء، بما تمخض عنه اتصالهما من تطور في بنية الحكاية الشعرية التي اشتغلت القصيدة على بنائها.

ثم ما يلبث الراوي الشعري بعد أن يطعن على ما وصلت إليه حكايته من تطور في سياق السرد الشعري، ليتسلم مرة أخرى زمام السرد ويقود الحكاية إلى حيث تتولى إمكاناته الشخصية. ولاسيما الجسدية منها. في عودة إشارية إلى عتبة العنوان:

غيمي أكثر كي أدخل في مجد السماوات العلى

جسدي فرقة خمير ثملت فذاخلت جدرانها

لوحه متفقا الفنان في جرة ألوان بكثأتوانها

جسدي يهقد خصر الأرض بالربيع لتندو أجمل

جسدي صمت (ببانو)

شعري هو لي أصابعك ولتبدأ بعرف مفرد

جدي الإيقاع لطفاً جدي

إن المنعطف السردية الذي يسمح لإمكانات الراوي الذاتي الشعري بالتجلي يتحدد بدعوه الآخر المضطرب «أنت» إلى فعل سردي فضائي «غيمي أكثر»، يتيح له الدخول الأسطوري والرمزي في أوسع فضاء ممكن يجعل من مكانه الشخصي الذاتي «جسدي» مكاناً سحرانياً قابلاً للاحتواء والتملأ بما.

تبدأ حكاية دخوله الفضائي الأسطوري بالتجلي على نحو ربح ودينامي وريح «كي أدخل في مجد السماوات العلى»، ويؤهله هذا الدخول الرمزي لمداينة (مكانه / جسده) ووصفه بأنه وصف شعري تشغل ببلاغة استمرارية عالية، ويمكن رصف هذه السياقات الوصفية رسماً خطياً أمام بصرية القراءة على الشكل الآتي:

جسدي - / فرقة خمير - ثملت فذاخلت ألوانها

لوحه - / متفقا الفنان في جرة ألوان بكت ألوانها

جسدي - يهقد خصر الأرض بالربيع لتندو أجمل

جسدي - / صمت (ببانو) /

محمد علي زكريا - أريحا



ويمكن في هذا السبيل الإشكالي معاناة قصيدته ذات الطابع الدرامي والموسومة بـ «الشاعر موحشاً» إذ تشتمل على نفس درامي في أكثر من سياق وتفيد من الرؤية الدرامية العامة التي هيمنت هيمنة شبه كلية على واقع القصيدة.

لاشك في أن ارتكاز القصيدة في عتبة عنوانها على نقطة تأثير عالية تتمحور حول وحشة الشاعر، من شأنه أن يعمق الروح الدرامية أولاً منذ المظلة العنوانية التي تبثّ الإشارات المتنوعة باتجاه متن النص، في سعي لتوكيد المقولة الشعرية في القصيدة وتوطئتها في المسار القصيري والبنائي فيها.

تتمظهر أولى ملامح البنية الدرامية من بداية المقطع الاستهلالي الأول، الذي ينحدر سيقاناً من عتبة العنوان حيث يتشكل استناداً إلى معنى سابق يقود إلى نوع من الصراع:

يبعد إلا أن الغريب هو الغريب...
وحال من يهوي كجزة مغرب سقطت
ولم تثر على أرض تسيل على مآذنها
فسات في القصيدة

إن النتيجة التي يقررها المقطع في السطر الشعري الأول تنبئ عن صورة درامية في توكيد معادلة الغريب الذي يطل غريباً «يبعد إلا أن الغريب هو الغريب»، وتقدم الصورة الموضوعية الملحقة بمصاغعة العلاقة الدرامية في المشهد، من خلال التحول السريع في الأحداث المكونة لها والامتزاجات الصراعية العادة في تشكيلها، وحوال من / يهوي / كجزة مغرب / سقطت / ولم تثر / على أرض تسيل على مآذنها / فسات / في القصيدة، هالمنظومة الفعلية المتنوعة المسارات أسهمت على نحو ما في تصعيد درامية المشهد الشعري.

تتدخل الذات الشاعرة بعد عتبة الاستهلال الدرامي لتثبّت موقعها في المشهد الدرامي الصام في القصيدة، لكنها تنسحب متخاضة شعرياً يتداخل فيه المكان الروحي بالمكان المقتبل، على النحو الذي يشير إلى أن هذه الذات هي التي تمنائي الغربة بالإحالة على منجز عتبة الاستهلال والاستضاءة بعتبة العنوان:

يبعد غروباً اعتيادياً إذاً

ومن البساطة أن تكون ضفاف قلبي
ملعباً لفريج بعد رحيل ريتات النشيد
لوحشة الجزر البعيدة

تتكشف الذات عن سقوطها في تجربة تتوّل إلى أرض القصيدة من نهاية المقطع الاستهلالي «فسات في القصيدة»، بحيث تكون أمراً واقعاً يناهض غريته

قندفه... هي أسفل الوادي
شطب خياله... من جنة.....

رمته... خارج الأسوار

مرتطمماً... بوجهته الوحيدة

لاشك في أن هذه الفعلية الساندة التي وقع قلها الدلالي والرمزي المؤسّطر تضع الشخصية الإشباعية «المفتي» في موقع القهر والإضطرار، على النحو الذي يخلق جواً درامياً كثيفاً في منطقة ابتدائية من مناطق حركية النص وفعاليتها.

تنتقل القصيدة بعد ذلك إلى محور مهم من معاورها الدرامية حين ينشأ نوع من الصراع الداخلي في أعماق الراوي الشعري الدرامي، على شكل مونودراما يعرض فيها الراوي محتته وصراعه مع الآخر المتشكّل بالضمير الجمعي.

بيدما المحور فاعلياته الدرامية من خلال هضاء السؤال الدرامي الذي يطلقه الراوي بقدر عالٍ من الاستتراب والتعجب والاستكار:

أنا الغريب؟
كم اخترعت لرحلة الضمائر غابات
ومدّت النبات على أصابعهم،
وانزلت السكينة في مضاجعهم،
فهما استأسوا،

سحبوا مزاميري بعيداً
غزروا لئون النوافذ والستائر والجهات
حتى الصدى لم ينج من تزييفهم
لما فشت مآثيا وحدي فقايا الساحرات
تولد بؤرة الصراع الدرامي من

نقطة التضاد الفعلي بين أفعال الراوي / الشخصية المونودرامية والأخر، ففي حين تنج أفعال الراوي نحو مناخ إيجابي صانع لحياة ومفرداتها بكل حب ويسر «كم اخترعت... / ومدّت النبات... / وانزلت السكينة...»، فإن الأفعال

الضادة بعد ذلك تصيّل النتائج «فقايا» استأسوا تنج اتجاهها سلبياً مناقضا تماماً لأفعال الراوي الإيجابية «سحبوا مزاميري... / غزروا لئون الجهات... / حتى الصدى لم ينج من تزييفهم...» إذ لا يكتف هذا المحور بإثارة هذه الصور بل يعمّس في الأفق ذاته ليكشف عن مسارات أخرى تعمق الصورة الدرامية للصراع:

أنا الغريب؟

وقد أصغت لهم من الأضفى مخيلة

الخلود

سرفت من أوكارها عشب الحياة

إذ يجهّد الراوي وفي فعالية درامية أسطورية إلى الارتقاء بمستوى الإنجاز نحو تجاوز (كلكاش) الذي سلم بسرعة الأضفى لعشب الحياة ويرجع خائباً، لكن

وغريبه «يبعد غروباً اعتيادياً / من البساطة...»، ويشكّل النموذج بنائه الدرامي من الحركة الأولية التي تبدأ من اعتيادية الغروب ويساطة التحول «أن تكون ضفاف قلبي... ملعباً للفريج، وهي تأتي نتيجة زمنية لفعل الرحيل الذي قامت به أسطورة الإيقاع الشعرية «بعد رحيل ريتات النشيد»، وهي تتأق في هضاء الأفاصي على نحو درامي «لوحشة الجزر البعيدة».

إن المشهد هنا يخضع لنوع من التحول الدرامي في سياق شعري يبنى مرتكزاته على أرضية مهية للاستمرار والديمومة.

تظهر بعد ذلك أولى الشخصيات المؤلفة لدرامية المشهد الشعري وهي شخصية (المفتي)، الذي يخضع لتصادم واضح في المعنى الدرامية في الأفعال الضابطة عليه:

سهل إذاً نفسي المفتي من كلام الفجر،
سهل قندفه في أسفل الوادي،

شطب خياله من جنة ليست مصابيح
اللفات لأجله،

وأزمنت أرض له
لكنها لما رأت إغوالها يعلو،

رمته خارج الأسوار مرتطمماً بوجهته
الوحيدة

إن المهاد الدرامي يتشكّل من نال المرونة الذي يضع الأشياء في موضع ميسر للعمل «سهل»، ثم تأتي شبكة المنظومة الفعلية والمصدرية لتطوّق حركة شخصية (المفتي) بمسألة من المسارات ذات الطابع الدرامي المقوّض لفعله ونشاطه، ويمكن لقسم ذلك بصرياً من خلال هذا المرسوم الذي يوضح كثافة الضبط وقسمته:

نفي المفتي — عن كلام الفجر



الراوي هنا يعيد لهم هذه العشيبة التي أخفق كلكامش في إحضارها، مما يؤكد قدرته على جلب إكسير الحياة وهرزيمة موهم بقمل عابر للأساطوري، وهو ما يضاهف من القيمة الدرامية للحدث في هذا الفصل.

وبعضي أكثر ليرتفع إنجازه مرتبة أعلى ليجمع فيها الأديان ويوحد فكرة الضياع في بهجة الحضور:

أنا الغريب؟
مأذن قنبتها بيدي،
والأجراس قد علقنتها في برج ذاكرتي
لأدعو الضالعين إلى زفاف الضالعات

وستمر آلة التعبير والتعبير والإنجاز التي يستند عليها الراوي الشعري الدرامي في عرض صور قدراته وأفعاله، في حركية تمثيل وتمثيل عالية المستوى وكأنه يتوجه إلى جمهور في قاعة يتلقى أقواله وأفعاله متفاعلا معه ومستجيبا لمنطقه ومتعاطفا مع قضيتيه:

زُيئتُ أيضا يا بهاصري
وأكتافا بغيري
والصعود: أدرك بين كرومها جَدَلُ
العنايف المقدس...

فانكست بغيري بالها الأقدام
واشعلت قصور الراقصات
لم أكن حتى أصغر الضالقات من همع
الصلاة

إذ ينشر فرجه على الأرواح والأجساد بطريقة خارقة تتجاوز حدود الفعل البشري، وأسماها ما تعلق منها بالانتصار للأشياء في دفاعها عن أنموذجها «زُيئتُ / أعتافا ... / وأكتافا ... / والصعود ... / قصور الراقصات ... / أصغر / الضالقات ...» في توجيه علامي، ثقافي لجزء من الحقول التي يسعى إلى تكريسها

الروائي يعيد لهم العشيبة التي أخفق كلكامش إحضارها ليؤكد قدرته على جلب إكسير الحياة

والدهاق عنها أمام شحد الجمهور السامع والمشاهد.

ثم يعل بعد ذلك تحولا دراميا لافتا حين يملن الراوي المونودرامي توقفه عن الكلام في انتظار حدث متوقع: ووقفت انتظر الهدية في النهاية... فجأة / حمل الحضور ظلالهم لم يفتيه أحد إلى قدميه، كانت ويدة الأشعار تبثت عن يد بيضاء ترفعها.

إلا أن الانفصال الدرامي الذي حدث في قلب المشهد كسر السباق الدرامي تماما، بعد أن ترك (الحضور) مواقفهم المتخفية في الفضاء التخيلي للراوي بشكل كلي ونهائي «حمل الحضور ظلالهم»، وظلت البؤرة الدرامية، الصراعية «وردة الأشعار» حائرة في فضاء المشهد الدرامي «تبثت عن يد بيضاء ترفعها»، على النحو الذي يحرّض الراوي المونودرامي على اكتشاف يد البيضاء مرة أخرى ليواصل فعله الإيجابي بعيدا من درة فعل الآخر الجاحدة الفائرة للجميل، وهو ما يقوده

قبل إطلاق صوته في المشهد الدرامي إلى دفع يد البيضاء للعمل وتغيير صورة المشهد على النحو الآتي:

أضحت الم وردتي الحزينة
وأعيد لها النساء المشتى
فهويت بين جموعهم
ناديتهن: لطفًا قفوا
وليتق منكم واحد قربي
يحن على الكؤوس إذا انتشيت

إلا أن هذه المناجاة الصوفية تذهب أدراج الرياح لأن المشهد خلا تماما إلا منه، بحيث لم يتبق أمامه من فرصة سوى الإعلان عن النهاية والاتجاه نحو إسدال الستارة على آخر مشهد من مشاهد قصيدته الدرامية، وقد انشرد بوحده ومحنه وقضيتيه وجها لوجه:

فرغ المكان من المكان
فرغ الفضاء من النجوم
فرغت: إلا من داخلي
ما زال يبدل كلما فيه التهيئ... (٢٠)

على الرغم من الإشارة النبوية . الصوفية التي تحمل بشارا ما في طياتها «ما زال يبدل كلما فيه انتهت»، التي يمكن أن تحرق كل الرغبات السابقة «فرغ / المكان / الفضاء / فرغت»، وهي تعيد المشهد مرة أخرى إلى عتبة العنوان «الشاعر موحشا»، لتضيق كل هذه الفعاليات المونودرامية التي حرّرها الراوي في المشهد داخل سياق تجربة شعرية تطوي على الكثير من الغنى، حتى وإن التأت في أكثر مراحلها على الانصباع لبلاغة البيان على حساب بلاغة الدراما والإدعان لصوت الشعر على نغمة صوت المسرح.

• كاتب وكاتب من العراق

- (١) الشعر والتجربة، رشيد بكثير، ترجمة: سلمى الخضراء الجبوسي، دار الحظوة العربي، بيروت، ١٩٧٣: ١٦.
- (٢) لقدن التحليل، محمد محمد عتاي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: ١٢٠.
- (٣) أمثال البيت في القصيدة الحديثة، ذو القرن الأفريقي، مجلة الأديب الخامس، العدد ٣، ١٩٨٥، بغداد: ١٣٧.
- (٤) فرح القرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١: ١٥٤، ١٥٥.
- (٥) حياي في الشعر، صلاح هيد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩: ١٩.
- (٦) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣: ١٥٨، ١٥٩.
- (٧) على ضريح السراية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٤: ٥٧، ٥٨.
- (٨) الشعر الحرفي في العراق، يوسف الصالح، مطبعة الأديب، بغداد: ١٩٧٨: ٢٠٠.
- (٩) ن: ٦٢-٦٣.
- (١٠) الحيات والأشعار، ستين سبلر، ترجمة محمد مصطفى بدي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: ٧٤.
- (١١) ن: ٦٢-٦٣.
- (١٢) فرح القرح: ٤١، ٤٣.
- (١٣) الشعر الحرفي في العراق: ٢٣٧.
- (١٤) تجربة الحقل، م. م. بورا، ترجمة سلافة جباري، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد: ١٩٨٢: ١٢.
- (١٥) على ضريح السراية: ١٠٧-١١٠.

- (١٦) الراوي والجمهور، أحمد كركي، ١٩٨٠: ١٣٣.
- (١٧) ما بعد الفكرة الأولى، الحظوة في شعر أحمد عبد الحفيظ حجازي، باريس: ١٩٨٠: ١٣٣.
- (١٨) استكتيش، مجلة لصور، العدد ٤، العدد ٤، القاهرة: ١٩٨٤: ٨٢.
- (١٩) جماليات الفنون، د. كمال هيد دار الجاحدة، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد ٤٦، بغداد: ١٩٨٠: ٤٦.
- (٢٠) لبيت من شعر لقد الشعر الحديث، كتاب مرجان لوري، الشعري الثاني، سيري حافظ، دار الحرف، بغداد: ١٩٧٣: ٢٧٨.
- (٢١) شعر كرف تهم وتقول، فزليت درو، ترجمة محمد إبراهيم القوش، مكتبة حبيبة، بيروت، ١٩٦٦: ٩١.

صياد الموتى

لا يستطيع من قرأ، التبر، والسحرة، ل، إبراهيم الكوني... إلا أن يشعر بوجه الصحراء، ولسع ترابها، عند تذكر اسم هذا الروائي أو إحدى رواياته.

وهذه الحال تنطبق أيضا على من يقرأ رواية المطر، أو يشاهد الفيلم البني على هذا العمل الأدبي، بحيث تتحفز عنده حاسة الشم، وتعلو قيمة الرائحة، لتكون لها الأولوية بين كل الحواس الأخرى، ما إن يخطر في البال عنوان هذا العمل.

هذه الاهتمامية، أودها، لأقول بأن ذات الشعور، المرتبط بخصوصية لا تتكرر افتاتني بعد أن قرأت رواية الصديق المبلع، هزاع البراري، والتي عنوانها، تراب الغريب... فهو في كتابته هذه يمزج على وتر الموت من الصفحة الأولى، وحتى آخر سطر فيه، وتشكل حالات الموت في الرواية حضورا أساسيا، متغلغلا، وعضويا، فيها، فهو الحبكة، وهو من يسير الشخصيات، ويشكل الأمكنة التي تدور فيها أحداث الرواية.

هناك جنازية عالية، ولفيان لحالة الموت، والزوال، وكأن حامل هذه الرواية، هو شبيه بمن يحمل كفنًا، أو جثمانًا لعزيب بين يديه.

تبدأ الرواية بإشارة تقول، «الناس نيام، وإذا ماتوا انتبهوا»، وسط صفحة لا يكسر بياضها إلا خط أسود في الأعلى، كأنه شريط الحداد الذي توشح به صور الأموات، وعندما تبدأ الرواية في مفتتحها الأول تكون العبارة الصادمة الأولى فيها، هذا قبري... وتتكرر هذه اللازمة، على لسان المتحدث هنا، والتي قبرت وهي طفلة، ولم تمت، وكأنها عادت من الغياب مرة أخرى، وتستمر تراتيل الوداع، والحداد، والموت، والغياب على مدار الرواية، والتي تحتاج إلى غير دراسة لتفصيل مساراتها المتعددة، فهي لا تحدث في مكان واحد، وتشكل الأمكنة ركنًا أساسيا فيها، بمعناها، وبروحها، وبمبانياتها التي يصرح عنها الروائي بشكل جميل، وهي موزعة بين الأردن، والكويت، ولبنان، والعراق، وهي شوارع، ومطاعم، وبارات، واسواق، وغيرها، ولها سطوتها في الرواية، كما أن لها سيرة موازية للأشخاص (الموتى) الذين عايشوها (فقدوها)، وهي تبني مدايك قصصهم.

إن من يقرأ هذه الرواية عليه أن ينتبه إلى أنه أمام قصص مجاميع من الموتى، وكل قصة لها مسارها الخاص فيها، ولكنها مبعثرة، متداخلة، وهناك خيط رفيع يفصل بينها، ولكنه في النهاية سيتمكن من فرز تلك الروايات المتعددة، لحالات من الموت، والموتى، في فضاءات مختلفة يربط بينها الروائي بحكمة وذكاء.

في الخلاصة نحن في، تراب الغريب... نرى هزاع البراري، ومن خلال كتابته، يتقمص شخصية، صياد الموتى... في محاولة منه لتشريهم، ومعرفة ماضيهم، ورصد الأحداث التي مروا بها، بعضهم عاشهم، وآخرون ربما سمع أخبارهم، أو قرأ عنهم، وكثيرون هم من وحي خياله الخلاق الذي قدم عملا مميزا يضاف إلى منجزه الروائي والمسرحي، ويشكل علامة مميزة، ومختلفة عن كثير من الأعمال التي نقرأها كل يوم!!

من هذا المنطلق، تعامل عبد الحق الزروالي مسرحيا مع الشعر والرواية والمقالة الصحفية والكتابة الصوفية والسيرة الذاتية والمحاكي الشعبي وغيرها من الأشكال التعبيرية التي أغنت تجربته، وجعلتها مميزة عن التجارب المسرحية الغربية الماصرة لها بكونها تجربة تقوم على سند ثقافي، وزخم فكري، وقاعدة أدبية صلبة، ربما خسر بسببها الزروالي أشياء، لكنه ربح بفضلها أيضا أشياء أخرى، نمل أبرزها تقدير النخبة التي تؤمن بالعمق الثقافي للمسرح وانخراطه في القضايا الإنسانية الشمولية بعيدا عن المعالجات العابرة والمباشرة لقضايا راهنة يكون الهدف منها ربح الجمهور بأي ثمن.

علاوة على هذا الحرص على تأسيس التجربة المسرحية على قاعدة ثقافية ذات أبعاد فكرية شمولية، يعتبر الزروالي من أشد المسرحيين حرصا على طقوسية المسرح، بل على قدسيته أيضا. ذلك أن للرجل حساسية مفرطة إزاء كل سلوك أو موقف أو حركة من شأنها أن تكسر إيقاع الفرجة، وتستعثر بانفعالات الممثل فوق الخشبة، وتحول طقوس المشاهدة في المسرح إلى نوع من الحضور الحيادي المتبدل والمستقن. فلمسرح حرمة وطقوسيته التي لا بد من الحرص عليها بغض النظر عن قيمة الفرجة، لأن المسرح هو «مدرسة المقترح» التي تعلمه طقوس المشاهدة وتقاسم المتعة - كما الضجر أحيانا - مع الآخرين. لذا، يبدو أن الزروالي لا يريد للمسرح أن يفرط في هذا الدور التريوي إزاء الجمهور، لأنه جزء لا يتجزأ من طقوسيته ومن قدسيته، حتى ولو كلفه ذلك ردود أفعال سلبية أحيانا لا يتم التمييز فيها بين الزروالي الإنسان والفنان.

وإذا كان هذا الحرص على البعدين الثقافي والطقوسي للمسرح هو القاعدة الأساسية التي تتأسس عليها ممارسته، فإن الزروالي مؤمن أن تحقيق هذا الزمان المزجج يتطلب التحكم في مختلف العناصر المكونة للظاهرة المسرحية كتابة وإخراجا وتشخيصا. من ثم، فهو مصر على ترسيخ صورته،

قوة الروح التي يمنحها المسرح بصدد التجربة المسرحية لعبد الحق الزروالي

د. مومن يونسني

لا أجد في كون الفنان عبد الحق الزروالي أحد أبرز الأسماء المسرحية المغربية التي استطاعت أن تعافظ على حضورها الزاؤون والمنبظم في المشهد المسرحي المغربي اليوم. فمنذ أن اختار الرجل الانخراط في الاختيار الصعب والمثير للجدل، ممثلا في تجربة



«المسرح الضروي»، وهو يقاوم من أجل أن يعافظ على إيقاع منتظم في الإبداع ومعانقة الجمهور المسرحي في كل مناطق المغرب القربية منها والثافية، وذلك من خلال تقديم ريبورتاژ غني ومتنوع يمتح من الذاكرة كما من الراهن، يستمد متخيله من الأدب كما من الفكر والتوصف والتاريخ، ويشغل من منطلق رجل المسرح الذي يتحكم في صناعته بالكيفية التي جعلته يؤمن أن «الإمكان مسرحية كل شيء».

في «رماد أمجاد». لقد اكتشف الزروالي في حياة هذه الشخصيات من التجارب والتفاصيل والخصوصيات المميزة ما يجعل منها قاعدة لفرجات مسرحية متنوعة، لكنها تتقاطع فيما بينها في عناصر مشتركة، منها ما يتعلق بالسلار الشخصي لهذه الشخصيات في علاقتها بذاتها وبمطاعها الاجتماعي، ومنها ما يتعلق باختياراتها الفردية لمواجهة أسئلة الكينونة والوجود، خصوصا وأن الأمر يشمل بعمق: التصوف والعلم والملك.

فعلی الرغم من اختلاف الرهانات الفكرية في كل مسرحية، بالنظر إلى خصوصية كل شخصية، فإن القاسم المشترك يبقى هو بناء الصراع الدرامي على أساس التجاذب بين قوتين هما: قوة الجسد وقوة الروح. ونظرا لمرانته الزروالي على الديمومة والخلود في الأفكار والاختيارات على حساب المألوف والسطري والمريض، فقد جعل من مسرحياته الثلاث تجسيدا لقوة الروح التي تتخذ صيغة التصوف والتوحد والانمجام مع المقدس والإلهي في «كبت أراه»، وبشكل النزوع نحو تمجيد معجزات الطب وجعله بلما لجراح الروح كما الجسد في «الأسطورة»، وصيغة الميل نحو العشق والأدب ونهذ مطبات الملك والسلطة كما في «رماد أمجاد». ولعل هذا المثلث الروحي ينسجم مع الميهم الجديد الذي يحاول الزروالي أن يطبع به تجربته المسرحية الجديدة، والمتمثل في جعل المسرح أداة لترسيخ قوة الروح لدى الإنسان، لا سيما في ظل مجتمع الحداثة الذي يحاول بكل الوسائل أن يحول هذا الإنسان إلى كائن استهلاكي، مستلب، أجوف وخالي من أي عمق روحي يؤسس لكونيته البشرية.

وما دام الراهن لا يقدم نماذج إنسانية تمتلك القدرة على تحريك هذه القوة الروحية فإن الملاذ كان هو العودة إلى الماضي ومحاولة اقتناص نماذج ورموز غير عادية تكون جديرة بهذا الرهان الروحي، ولعل الأستاذ حسن عثمان قد وضع يده على هذا التجوّه في الكلمة النفاذة والرائعة التي قدم من خلالها العمل المسرحي الأخير للزروالي «رماد أمجاد» حين يقول: «والشاهد أن الزروالي، في سنواته الأخيرة، لم يعد يحفل كثيرا بخاصتنا الفعّ لا كتفاحة سقطت قبل الأوان. لقد أصبح ببساطة قاصدا للأساطير وأرواح الموتى، ليس

على الرغم من اختلاف الرهانات الفكرية في كل مسرحية، فإن القاسم المشترك يبقى هو بناء الصراع الدرامي على أساس التجاذب بين قوة الجسد وقوة الروح

إلا من خلال هذه الدراسة، وعلى الرغم من أن قراءتي لتلك التجربة لم تسقط لا في مطبات المدح المجاني، ولا في عديمة النقد الهدام، إلا أن الزروالي -سعد سنوات على كتابتها- عبر لي عن تقديره لتلك القراءة اللطفاية وأسري أن تجربته في حاجة دائمة إلى من يتهدها بالقد والفرادة والمتابعة والتقييم الذي من شأنه أن يساعده على تطويرها وإغناء مساراتها الفنية.

إن هذا التفاعل الإيجابي للمبدع مع الممارسة النقدية هو الذي يدهني اليوم، إلى الوقوف عند علامات المنعطف المسرحي الجديد الذي دشنه الزروالي بتجديده مسرحية «كبت أراه» للمنظمة من الكتابة الصوفية للفن في «المواقف والمخاطبات»، منذ أربع سنوات، وما يزال يضع لبنات أخرى في بنيانه، خصوصا من خلال عمله السابق «الأسطورة» للمسرحية التي قدم من خلالها إلى الجمهور شخصية ابن سينا الطبيب العربي الشهير، وذلك بمسرحته لرواية «ابن سينا أو الطريق إلى أصقهان» لصاحبها جليبرت سبويه، ثم من خلال العمل المسرحي الحالي الموسوم بـ «رماد أمجاد» الذي استمد عناصره من رواية المظلوم القرمرزي: «يوميات أبي عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس» لصاحبها أتاتون غالدا.

عندما نمود إلى هذه الأعمال الثلاثة، نلاحظ أنها تضع على خشبة المسرح ثلاث شخصيات مثيرة وخارجة عن المألوف: متصوف وطبيب لم ملك، هم على التوالي: عبد الجبار القرمرزي في «كبت أراه»، ابن سينا في «الأسطورة» وأبو عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس

في المشهد الثقافي المغربي والعربي أيضا، بوصفه «رجل مسرح» بالمفهوم الشمولي لهذا التوصيف، ليس بالصيغة الباذلة التي تجعله يتطلو على مهام الآخرين، وإنما بالشكل الذي يجعل من الشمولية انسجاما في الاختيارات الفنية ووحدة في الموقف الفكري وتتأسس في الأداء طرق الخشبة، صحيح أن كون الزروالي يقدم نفسه، في أغلب أعماله، كاتبا ومخرجا وممثلا، لم يلق دائما ردود فعل إيجابية في الوسط المسرحي، لأنه عد ضريبا من الإفراط في الثقة والدرجسية، لكن اعتقد أن ما راكمه الزروالي من أعمال مسرحية قيمة في ظل هذا الاختيار المثير للجدل، ربما يهدفنا إلى إعادة النظر في العديد من الباهات الخادعة التي تجعلنا نصادر نرجسية الفنان لحساب أريحية أو نزعة جماعية لدى البعض قد تخفي وراءها ضفا فنيا وغريبا من المسؤولية الفنية والفكرية على العمل المسرحي.

وعليه، يستحسن - في تقديري- أن ينصب الاهتمام على نوعية الفرجات المسرحية التي تشكل ريبورتوار الزروالي عوض الوقوف عند هذا الاختيار الفردي في ممارسة المسرح.

في هذا السياق، يمكن القول إن تفاعل هذه الأبعاد الثلاثة - الثقافي، الطقوسي والشعبي - في تجربة الزروالي المسرحية هو الذي يفسر تألقه في العديد من أعماله الإبداعية، سواء ما تعلق منها بريبورتوار القديم كـ «سرحان المنسي» أو «افتحوا التوافه» أو «برج النور» أو ريبورتوار الجديد الذي تعد مسرحية «كبت أراه» فاتحة وعنوان منعطف، كما تشير مسرحيتها «الأسطورة» و«رماد أمجاد» امتداد الذي يشير بأقوى مغاير ومتجدد في مسار الزروالي المسرحي.

عندما قدم عبد الحق الزروالي، منذ أكثر من عقد من الزمن، مسرحيته «افتحوا التوافه» التي استلهم عوالمها من المقتلات الساخرة للشاعر عبد الرطيق جوامري التي كان يضمها نافذته الشهيرة على صفحات جريدة «الاتحاد الاشتراكي»، كتبت عنها آنذاك مقالة نقدية عنوانها بـ «التجربة المسرحية المسيحية يحدود الجسد»، لم تكن حينها أعرف الزروالي إلا بوصفه فنانا مسرحيا، ولم يسبق له هو أيضا أن تعرف على اسمي





في نهاية المطاف، إلى ذريعة فقط. ذلك أن التماهي العميق الذي يحمل عليه الزروالي الممثل مع شخصياته الثلاث: القزري، ابن سيناء، وأبي عبد الله الصغير، يجعل من الصعب الوفاء لروح النص الأصلي، لا سيما أن الزروالي الكاتب لا يقوم بعملية مسرحية محايدة، وإنما يقدم تمثله الخاص لشخصياته، ولربما هذا الذي يفسر انعدام الحاجة لديه إلى مدد دراماتورجي يساعده على الملازمة المسرحية للأعمال الأدبية التي يشتغل عليها. ولعل هذا أيضا هو الذي يبرر لجوء الزروالي الكاتب إلى اختيار عناوين جديدة لمسرحياته لا تتطابق بالضرورة مع الأعمال الأدبية المسرحية. ذلك أن الكتابة المسرحية تتحول إلى قراءة خاصة لهذه الأعمال وإعادة صياغتها دراميا يجعلها على مقاس الممثل الواحد من جهة، وتضمينها مجموعة من الحكايات الصغيرة والنصوص التحتية بالندارجة والتي تساعد على أدائها بالطريقة الزروالية المميزة من جهة أخرى. لذا، فلا عجب أن تطفئ على نصوص «كنت أراه» و«الأسطورة» و«رماد أمجاد»

عثمان النص/التصل قد اخترق وجدان الزروالي مع «كنت أراه» وامتد عميقا في بواطنه مع «الأسطورة»، ما يزال لم يبلغ مداء بعد مع «رماد أمجاد». فبنفس الوجد والتعسر والتوصل والتأوه والنداء الريائي الذي كتبت به المسرحية الأولى كتبت للمسرحيتان التاليتان. وعليه فالمادة النصية الخام التي ينطلق منها الزروالي لكتابة نصه الخاص، سواء كانت مادة صوفية أو روائية أو تاريخية، إنما تتحول،

**المادة النصية الخام
التي ينطلق منها
الزروالي لكتابة
نصه الخاص، سواء
كانت مادة صوفية أو
روائية أو تاريخية،
إنما تتحول في
نهاية المطاف
إلى ذريعة فقط**

أولئك الذين يموتون جملة وعرضا، وإنما أولئك الذين يصبح موتهم علامة هارقة في تواريخ الناس والأمم. كما هي حال أبي عبد الله الذي لم يكن صغيرا إلا في مواجهة خياراته المهمة، وانخطافات مزاجه الحاد، وصروف زمنه المصبي المزدهج ببهارق الفرنجة المتعالية في سماء غرناطة. كما لو أن وشيجة خفية تشد هذا التقاسي المعاصر إلى رجل حلم باختراع غرناطة في فاس. كما لو أن الزروالي يرى في أرواح الموتى دليلا لتشخيص هذا الموت الذي يقضم أطرافنا منذ سقوط غرناطة والحمرام وغزة وينداد، وما يليها من المداين البائدة، ولو أنه لم يتبين شواهد قبورنا التوارية خلف نعش أبي عبد الله الصغير، لكان لزاما عليه أن يترجل عن الخشبة، ويتصرف إلى تواحه شؤونتنا اليومية البهيمية، والأرجح أن صائد الأرواح لن يفعل ذلك، لأن النص/التصل الذي يخرقه منذ سنوات، لم يبلغ هدام بعد.

وفعلا، فعندما نتأمل الأعمال المسرحية الأخيرة نلاحظ أن هذا الذي سماه حسن



الحلية الكبرى (المدينة).

وهكذا نلمس زيادة هذا الفضاء الديني، إذا نراه يذفح بكل ثقله على أرضية المجموعة. وكأنه ينقل ذلك الإحساس الذي يعكس مدى الأهمية التي أصبحت تحتلها المدينة حاضرا، كهيئة مكانية مركزية، بعد أن كانت مجرد هامش ومحيط إلهام الصدام الوطني، حيث كانت الزعامة لفضاء القرية. هذه الأخيرة- كما تبين- لم تظهر في البدايات إلا كضيفة شرف من خلال نص قصصي واحد ووحيد هو نمز (علاقات: ص ١٢٩).

ولعل جنوح القصص، الواعي أو اللاوعي، إلى هميش المجتمع القروي قصصا ومركزية المجتمع الديني، هو إعادة إنتاج لما هو حاصل وتكريس له. هو علامة قصصية تؤكد العلامة الإيديولوجية على رأي الناقد نجيب الموفي (٧).

فلنتبع إذن معالم هذه الفضاءات الواردة في نصوص المجموعة، مبيّنين كيف ارتبطت هذه الأمكنة القصصية بأهم عنصرين هما: الشخصية والحدث.

١- فضاء المدينة.

تدخل المدينة حيزا مكانيا كبيرا، يعكس تلك الخطوة التي أقرها الكاتب، لهذا المخطط القصصي، من خلال تتبعه الدقيق لاختلاف الأشياء والعلامات، وما تلتقط عيناه القصصية من مشاهد ووقائع، فهوورها تصويرا فوتوغرافيا يشمل بعض التفاصيل والجزئيات الخارجية توهم القارئ بموضوعية ومقولية ما يصفه أو يعكسه. والمدينة التي يعينها الكاتب، في هذا السياق، هي مدينة الدار البيضاء. وقد تم الإعلان عنها، غير ما مرة، في نصوص المجموعة، من ذلك قوله: «كان يبدو يسير في شوارع الدار البيضاء المزدحمة...» (ص ٥١). أو قوله: «وهكذا هربت من هذه المائلة متوجهة إلى الدار البيضاء...» (ص ١٠٣).

إنها الدار البيضاء إذن، فضاء النشأة مدينة أهم ما يميزها جانبها الاقتصادي الذي يجعل منها قلب المغرب النابض. كما أن المصاحبة الجغرافية، التي تتوزع عليها البيضاء تمكنا من احتضان أكبر تجمع سكاني. وهذا يعني أنها خلية اجتماعية تتيح بشبكة من العلاقات والتفاضلات، الفئات الاجتماعية، وتذكرها حبيسة الصراع والصدام. هذا الوضع الذي يسم هذه المدينة الضخمة، يعمل الإنسان البيضاوي، والغربي يوجه عام، بفقد هويته داخل فضاءها المترامي الأطراف.

تجليات المكان في القصة القصيرة (مجموعة «البدايات»^(١) نموذجاً)

د. أحمد زليخ

يعتبر الكاتب إدريس الغوري، من الأسماء البارزة في المشهد القصصي بالمغرب، بالمقاييس إلى ما راكمه من أعمال إبداعية تروم التنبش في هذا الجنس الأدبي، لغة وتصورا وبناء. كما أن ما عرف عنه من إيمان عميق بجذوى الكتابة، ودورها في تعرية الواقع الحلو المر، جعله أكثر التزاما بقضايا الإنسان وما يعانيه من قهر وقمع وكبت وضريبة وما شابه. ولما كان الكاتب بهذه الصفة الأكثر التصاقا بالواقع وتطوّراته المختلفة، فقد كان أيضا أكثر ارتباطا بالمكان، في ارتباطه بالشخصية والحدث.

عندئذ اعتمادا على الوصف طليما، تتبين بصورة عامة، على متواليات المشاهد المتناقضة والمتكررة والمفصلة. وهذه المشاهد الوصفية هي التي تمكن العن القصصية من خيايا النفس البشرية من خلال لغة المكان من جهة وتجليات هذا الأخير من جهة ثانية. فهل كان الخوري، وهو يقدم أمكنته، أمينا في تناول الأشياء هي هيئتها وأحوالها كما تظهر في العالم الخارجي، فوصف هذه المظاهر وصفا بصريا أم أنه استخدم هذا الوصف استخداما جماليا عبر عملية التحويل؟

يتبين، بعد عملية القراءة، أن الفضاء المكاني الذي يبدو مسيطرا على ما سواء من الأطراف، ومهيمن بشكل بارز، على المجموعة هو الفضاء الديني، بكل ما تحمله كلمة «المدينة» من معاني ودلالات. فهو الفضاء/المركز والمتضمن لفضاءات أخرى جانبية كالشارع والحبي والمقهى والمسيرة... وغيرها من الأمكنة التي تشكل في النهاية، بنيات صفرى للبنية

ولتأ ذلك، لم يتخذ الكاتب المكان بوصفه مكونا قصصيا في بناء عالم الحكاية قصصيا؛ وإنما بوصفه فضاء لا يخلو من حساسية ورمزية وجمالية أيضا. ولعل مجموعته و«البدايات» خير مثال يمكن، من خلاله، ملامسة هذا البعد المكاني واستيعاب تجلياته وإبراز دلالاته. فماذا عن هذه المجموعة؟ وماذا عن موضوعاتها؟ وبالتالي كيف تم التعامل مع عنصر المكان داخلها؟..

تتوزع مجموعة البدايات بفضاءات مكانية خصبة تتسم بالتنوع والاختلاف: الأمر الذي يفرض، بشكل من الأشكال، كبير العناية التي يوليها الكاتب لهذا الجانب القصصي الهام، ليس فقط في هذا العمل؛ بل في سائر أعماله الحكائية.

لقد سبق الخوري - فما يظهر- إلى توظيف كل أنماط الفضاء المعكنة، حيث توضع لها في جل نصوص المجموعة، تبتا لتتبع الوقائع والأحداث التي يربيد الإفصاح عنها. وعليه نجد تشكيلة الفضاء

المدى الخوري

مدينة التراب

إلى فضاء هذه المدينة الكبيرة، بكل ما تحويه من تناقضات؛ بل أكثر من هذا، عمد إلى إثارة مجموعة قضايا وأزمات تختبطها المدينة، رغم الصورة الجمالية التي تظهر بها كمدنية باهرة ببنسبتها المعمورة وانفتاحها على الحضارة الغربية، من بينها أزمة النقل والسكن والعزل، وغيرها خالدار البيضاء إذن، كما رأها الخوري، مدينة كبيرة، متناقضة، منفصلة ومنغلقة، في آن، باهرة بروعتها وقاهرة بسلطانها، مظلمة ومنيرة... مدينة ليست ببنائياتها وعماراتها فحسب؛ وإنما بكل علاقاتها وامتداداتها. بكلمة، هي فضاء، بقدر ما يثير في النفس انفعالات سعيدة، بقدر ما يصاحب هذا الإشراق سحب سوداء حزينة.

تبقى الإشارة أخيراً، إلى أن فضاء المدينة القصصي، الذي تتحرك داخله مختلف الشخصيات يشطر إلى: فضاء خارجي يتصطر في الشوارع والدروب والطرق والاحياء... وفضاء داخلي يتصطر في الغرف والبيوت... إلا أنه رغم ذلك، يقي هذا الفضاء بشقيه، فضاء مغلقاً، فالمدنية هي (قصص) أكبر يتناول على (القصص) صدى. هي قصص فيضواحي وايدولوجيا أيضاً (٣).

٢- فضاء الشارع

يعد فضاء الشارع جزءاً لا يتجزأ من فضاء المدينة، فهو ظلها ومرآتها. فضاء تنتعج عليه كل الأوباء، حيث يتحرك الناس في فضائه الواسع ويواصلون ديمومتهم عبره ويسجلون نجاحهم أو فشلهم من خلاله. فالشارع بناء على هذا التصور يعني: أكثر من جغرافية، إنه الخيط الفاصل بين عالم الناس السري، وعالم المر والمال الجهر، إذ عند عتبات البيوت والمنازل ينتهي عالم الناس السري، ويبدأ عالم الناس العلني، حيث يبدأ الشارع، ويحتجس اكتشاف الأسرار، وتعلن الأعماق عن فضاءها: فتصطبب الطافرات، وتنفذ الأفراح، والجنزالات، والاختلافات، والافتقارات. إنه الشارع النابض بالحياة، كما أنه الشارع المليء بالمشايك القاتلة (٤).

ونحن نسير مع الكاتب في شوارعه النابضة بالحياة والحركة، لا نثر على أسماء لهذه الشوارع، اللهم إلا ما جاء بإيهام وإشارة، لكنه، مع ذلك، فليشاهد التي تعني بوصف هذا الفضاء لا تترك صغيرة أو كبيرة إلا أحصتها، فتجد أنفسنا أمام أرصفتها ودروبها واكتشاكه وواجهات متاجره... كما نلاحظ سعي الكاتب إلى تقديمها على الشارع ذي غلبته واحتكاكه بالجمهور. ومن ثمة، كان الشارع، هو الآخر، مكاناً هضاماً

مسلوباً يعطرها المتعددة والمتنوعة، الشيء الذي يؤدي به في النهاية إلى فقدان توازنه.

نقرأ في قصة (الأيام الرمادية) المقطع الوصفي التالي: «تتمطط المدينة طرقات وشوارع وأزقة وأضواء وبنائيات عالية وبنائيات وألثة، تتمطط فحراً وغنى، في هذا المساء سبتل المدينة عن نفسها بمنتهى الوقاحة، الفتيت يسرن جماعات والشبان جماعات والجميع يراقب الجميع من طرف خفي، ص ٥٥، حيث يقدم الخوري المدينة كوحدة كبرى تضم وحدات دنيا كالطرق، والشوارع، والبنائيات، علاوة من كونها تمثل فضاء مكانياً منفصلاً يسع كل البشر، على اختلاف أجناسهم ولبقائهم الاجتماعية، بجمارة، هي فضاء مكاني يحتفل بكل التناقضات الممكنة. ويسمر الخوري في تقصي هذا الفضاء، فيخصص له مشاهد وصفية لا تخلو من بعض الإسقاطات الذاتية والإيديولوجية أحياناً، حيث تبدو المدينة رائدة وراء شؤونها غير عابئة بالبرش، ولا تهتم إلا بنفسها... فتعطي المرحة إحساساً بالفرية والضيق. وكيفما كانت هوية هذا المرحة فالمدنية «الاهية»، مصحومة، متمازج نفسها بنفسها ص ٤٨. إنها مدينة كبيرة لا تعرف الأحياء ولا تعرف الموتى، مدينة سرطانية لا تمنحني إلا لنفسها، على حد تعبيره في موضع آخر. خارج عن هذه المجموعة المدروسة.

وجرياً وراء استكمال الصورة الحقيقية لهذه المدينة/الفضاء، نجد الكاتب يسمو بوصفه إلى مستوى أعمق، فتراه يقدم المدينة في علاقتها الحميمة مع الناس، حيث تعمري الأشياء وتكتشف الفواض، وتبدو هذه المدينة مدينة طبقية ومستطلة. ولعل هذا المشهد المؤلوجي يحتفل هذه التنبؤية السالية: «... وكنت قلت مع نفسي هذه المدينة لا يخلو النظر إليها إلا في الليل أو في الصباح الباكر، في الليل تكون نائمة وحالة وفي الصباح تستيقظ باكراً وترجي نفسها في الحاحلات والطاقيات. لكن فخرها هم أكثر ظلماً وإنسانية؛ هم يفخرون متلهئين على الخبز بلا فطور. نصف المدينة يمشي راكباً، والنصف الآخر يمشي راكباً. حفنة قليلة تستنزف دمائهم وتقتن بعينها عندهم ص ٢٢. وهكذا يعيش الفرد، داخل هذه المدينة الطبقية، التي لا حكم فيها إلا للقوى، ولا امتياز إلا للوموس قدره - إلى أن ينتهي به الأمر أن يتصلب عن أمره: «... ما اعتدلت لي عن عم استطاعته الزواج مني لأنه لا يعرف كيف يمكن مصيره في الدار البيضاء بعد إغلاق كثير من



هشام حداد

الثقافية، مكان يلتقي الأمان والدفع على زائره من شبح المدينة السرطاني ولأنها، لذلك أفرد الخوري لهذا الفضاء نصيباً أوفر في سائر تصومومه القصصية، حيث مثالبته بالوصف الدقيق والتليل المصيق، وأهم شيء، بهكم تسجيله بخصوص هذا الفضاء كونه يشكل فضاء مستقراً لأبطاله، إذ ليس للدراري بديل آخر غير المهى، فيها يأكلون ويشربون ويتناقشون ويضعفون ويتخاصمون ويقولون بعضهم بعضاً من حرط الحب والضحك والشرب... كانت المهى لازمة يومية لهم، ص ٦٧ وعليه فلا المدينة ولا الشارع يحضن الفرد احتضاناً حارياً، لذلك تصعب المهى الملجأ الوحيد، الذي يبيت على الأطلشان والتأمل والمعاسية النفسية والتذكر: بل مكاناً لتجوير المكيوتات وأيضاً مكاناً للتلاقي والتعرف، من زاوية، وللصراع والتناظر، من زاوية ثانية.

وبناء على ذلك، تتحول المهى إلى ملقى مختلف التماثل الجشدية الهاربة من المشاكل والمشاكل اليومية. بمبارة هي (خليفة نحل) بتبهر الكاتب نفسه ص ١٠٢. ونظراً لما يحسكه هذا الفضاء من علامات موجبة فإنه يدنو مكاناً مالوفاً ومحبوباً من لدن رواه الكثيرين، فهم «يرغبون لا إرادة يكتشفون أن أقدامهم الرخوة تتقهلق من درب إلى درب ومن زاوية لأخرى... هنا يتواجدون هنا يحسون أنهم يمتلكون هذا المكان وليس أحد آخر غيرهم» ص ٩٧.

إضافة إلى ذلك، نجد الخوري يتخذ من المهى، هي مواطن قصصية عدة، نجد الخوري يتخذ من المهى مكاناً للعناية والمراقبة، إذ من خلاله يلاحظ الأوضاع والتحركات الخارجية من خلال الواجهة الزجاجية العريضة للمقهى، وقد لا نحتاج الإشارة إلى أن هذا الفضاء كملفوظ قصصى، يختلف عن الفضاء الحقيقي الواقعي من حيث التركيبة الهندسية، فثمة طاولات/كراسي/كونتولوار/مرايا/مشروبات/قهنتات... ونادل يروح ويجيء بين الزبائن.

وثمة، إلى جانب المهى، فضاء آخر يقابله ويقاسمه الأصداف، فضاء البهار/الخمارة. وأهم موصافاته أنه مكان مريح تله الحرية من كل جوانبه، بل هو مكان للشرب والتدخين والإيمان والثرثرة والتحديث والفزات ذات المنى وكذا تفتت المطلق والغياب الكلي عن العالم.

إنه مكان مفتوح على عوالم تختلف باختلاف رغبات المرتادين له حيث لكل واحد شكل عالمًا خاصاً به، لكنهم

خليل ينتظرون تحت العمارة، لا، بل رأيتهم عند ناحية الدرب، رأيتهم يدخن، وينظر إلى الناس باستغراب وربما باحتقار أيضاً... الدرب جد طويل حتى ليعدل المرء عن السير فيه» ص ١٠.

أما فضاء الحي، فلا يختلف كثيراً عن الدرب، على اعتبار الصلة والقربانية بينهما كضمانين يكمل أحدهما الآخر. وهكذا نعر على الأحياء الفقيرة مقابل الأحياء الراقية، كما أن قاطنيه على المستوى الاجتماعي يتطعمون بطبايعه ويتصفون بصفاته، ما دام لكل حي مبادئ وعاداته وحرمانه ومقتساته الخاصة.

٤ - فضاء الحافلة.

جريا وراء المتابعة الوصفية للعالم الخارجي/المدينة، يتخذ الخوري رؤيته النقدية. فداخل الحافلة، بوصفها سيارة شعبية تجول يومياً شوارع المدينة وأحيائها المتمددة، تتم عملية المصادمة، «أنظر إلى الشارع من نافذة الحافلة المفتوح نصفه.. ص ١١. فللحافلة، بهذا المعنى تمنح القاص مجالاً غريباً، أثناء سياحتها اليومية، حيث تجد أنفسنا وكأننا أمام عرض فوتوغرافي أو شريط سينمائي. وهكذا نراه، مثلاً، يعطي صورة مجهرية عن تلك الطبقة الاجتماعية البائسة، التي لا تجد بديلاً عن هذه الوسيلة، مع أزمة التنقل والانتظار والأزدحام، دون أن ينسى الكاتب تقديم مجموعة من النصوص تصف بالحافلة، فهي تارة «رابضة مثل بقرة حروء» ص ١٠، وتارة «تسعل وتزحف كسلحفاة» ص ١١، وتارة أخرى «تطلق كازنب» ص ١٢. ناهيك عما يجري داخلها من سلوكيات دميمة بين الركاب بفعل الازدحام الذي لا يطاق «داخل الحافلة بين الركاب من ازدحام ومن صعود العرق الغزير حبيبات على جباههم» ص ٥٦. ومع هذا الوضع المائل، طبعاً، يستحيل إيجاد مكان شاغر للجلوس.

ولعل أبرز سمة يمكن إلصاقها بهذا الفضاء المائل هي الضيق والانغلاق، حيث لا يشعر المرء بالارتياح إلا إذا ما غادر الحافلة وتخلص منها «تفتت الحافلة أخيراً في المحطة النهائية، حين دخل عبود الدرب الطويل ثم شم هواء آخر وأحس بأنه مرتاح لأنه تخلص من الحافلة الخائزلة» ص ٥٧. وبالإسلاخ من هذا الفضاء الخائق، يتم اللجوء إلى أقرب مكان كالمقهى، مثلاً.

٥ - فضاء المهى/البل

تعد مهى المدينة إحدى الثوابت المكانية في فضاء البدايات القصصية، فهي مكان يستقبل كل الفئات الاجتماعية على تنوع مشاهيرهم وتباين مستوياتهم

وشاسعاً لا تحده العين الراقية، يقول الكاتب: «كان عبود يسير في شوارع الدار البيضاء المزدحمة، شوارع طويلة وعرصة، وأزقة قصيرة تقضي إلى فضاء مطلق لكنه ثقيل،» ص ٧.

وعبر مشاهد وصفية لشوارع المدينة، يطلعتنا الخوري على بعض عناصرها وسمات هذه الشوارع. فثمة «الشارع الأنيق كسكانه» ص ١٢، وثمة الشارع الذي «يفضي إلى الحي الهويدي» ص ١٢، وهناك الشارع الكبير الذي «يتشكل مثل سيرك ردي، تهتز الممرات فوق الأقدام المتشابكة» ص ٦٤. ورغم أن الشارع يبقى في نهاية المسير، فضاء مرغوباً فيه مطلوباً، فإنه كثيراً ما يثير إحساساً بالفرية وبالألجودي والبعث، والملاحظ، أن ما يميز فضاء الشارع، كمكان شاسع ومفتوح، تلك المراقبة والمتابعة البصرية، التي يمارسها بعض رواة بعضهم على البعض، بهدف إثبات رغبتهم الفضولية، الواضح أن الخوري لم يكتف بتقديم شارع، كماطارد فضاء واقعي قصصى وإنما بذل جهداً في رسم تشكلاته المختلفة ووصف ما يجري داخله من أحداث وقائع، من خلال الصورة الملائقية، التي تجمع هذا الفضاء/الشارع بنسج وجمهره على اختلاف مستوياتهم. ولعل أبرز شاهد على ذلك، حدث المظاهرة التي اتخذ أبطالها الشارع فضاء خصياً لها، بوصفه فضاء مفتوحاً ومنشعباً؛ إلا أن هذا الانفتاح والانسجام سرعان ما تقلص، بفعل كبر حجم المظاهرة.

٢ - فضاء المغرب والأحياء.

يمثل الدرب، كمكان اجتماعي، رقعة فضائية تجمع فيها الأسر والعائلات على اختلاف مستوياتها الاجتماعية والثقافية. وبما أن سمي الكاتب كان يجه نحو وضع بعض الحقائق وكذا التلميح إلى ما هو مسكوت عنه؛ فإن ذلك لم يأت لي إلا بالمتابعة الوصفية الدقيقة لهذا الفضاء، مظهرًا وجوهرًا. والدرب في المجموعة، يتخذ أشكالاً تختلف باختلاف الطبقة الاجتماعية التي تقطنه. ومن ثم نجد درويًا مسورة تتم غنى وثراء ورفاهية وأخرى معصرة يسودها الفقر والفقر. ومع أن الخوري لم يشر، في تصوموه القصصية، إلى درب بعينه؛ إلا أن هذا الفضاء غالباً ما كان يظهر من حين لآخر، ضمناً أو علناً، حيث تكشف بعض مظاهره وأسراره، فمرة تصاف درويًا ضيقة وأخرى واسعة، ومرة تدخل درويًا جد طويلة تقضيها إلى شارع كبير. علاوة على ما يحسكه الدرب من أجواء تقسية على عابريه، حيث الإحساس بقلاوت من مار آخر «كان



لتلصق الأسمى والشجن وذرف الدموع
 «وجد الطفل بينهم مناحة كئيبة جدا،
 كان التمساء يكيين ويعولن، مات مولاي
 مصطفي وأخذ الطفل يكيي تلقائيا...»
 ٤٦.

٧/ قضاء القرنة

تعتبر القرنة أكثر الأمكنة رويدا في
 قضاء الخوري القصص، لما لها من
 موضع حساس ومتميز. فهي أضيق
 مكان يتحرك فيه البطل/الشخصية
 القصصية، وتجسيد العلاقة الحميمة
 التي تربط هذا الأخير بهذا الحيز
 المكاني. إنها على حد تعبير باشلار
 تشكل عالمنا وجوهر وجودنا إذ فيها
 نمارس أحلام يقظتنا، ونستشعر الهدوء
 الوريث الذي نستعيد من خلاله ذكرياتنا
 المواتية، ونخطط لمشاعرنا (٥).

وهكذا نجد الخوري يقدم كل ما
 يتنقل بالبناء الطوبوغرافي للقرنة من
 حيز الموقع والضيق أو الاتساع؛ بل وما
 تحويه القرنة من أشياء، اكانت وضعية
 أم ريفية، والملاحظ أن أشياء هذه
 القرنة أو تلك، تحيل إلى تلك الوجودية
 التي يحياها قائلها، فحرا وألقا، تازما
 وانفراجا، لكن، ماذا تقدم القرنة على
 مستوى الفعل/الحديث وكيف تتفاعل
 الشخص مع هذا القضاء بوصفه
 مسرح يستعقب الحدث/الأحداث؟

١-٧/ القرنة/البيت

رغم ضيق هذا القضاء واتحصاره،
 فإنه يحظى بأهمية بالغة لدى ساكنه
 لأنه يتدبر قضاء مبعوبا ومرغوبا. إنه
 مكان يحفل بالأسرار والمعاني، وقضاء
 يسمح للفنن الإنسانية أن تتعري قليلا
 لتجابه ذاتها بعيدا عن كل رقيب أو
 غريب وإلى سقف القرنة كانت حينها
 مشدودتين (ليست القرنة على حد حال
 غرقة تعذيب كان يسترخي ويفرح تبعه
 اليومي فوق الكرسي الهزاز) ص ٢٩. إنها
 غرفة أمنا وساكنة بعيد الهدوء لأنها
 غرقة تغلفها بعيدة عن أيمن المدينة «في
 هذه القرنة لا يوجد أحد غيري... أبتسم
 لنفسه وكان على وشك أن يتسائل: هل
 أنا جميل، ص ٣٠.

وهكذا تتلون القرنة وصفا بتكون
 الحالات النفسية التي تعبرها الشخصية
 المحور... والتلك حين تستعبر القرنة
 واقعها لتحييا وبعبها بنفسها، فتدو مكانا
 آمنا لا يشفي الأسرار... وحين تلقى أبوابها
 ونوافذها يتم مباشرة الفعل/الأفعال دون
 خوف أو تردد ولأنها كذلك تصبح القرنة
 خبر ملجأ يقصد إلى هربا من الواقع
 المر ورغبة في نسيانها، وتعلم من
 ذوقها الزاخرة إلى غرقتها الخاصة،
 تهدت ولملت مصيرها مع هذه الحالة

ويقدم عنها صورة متكاملة، مما أضفى
 على وصفه لأجرائها وتفاصيلها بعدا
 غنيا وجماليا. «كانت الدار غارقة في
 ركن ما من أركان المدينة القديمة، في
 باحة الدار بادره رجل قصير ضخم
 الجثة... أهلا، وأشار له بيده اليمنى
 إلى بيت الضيوف... ص ٨٥. إنه بيت
 قديم وتقليدي، يمتزج عبر الأفرشة
 التقليدية/ الشكل الهندسي المتميز/
 الباحة الشاسعة/ الديكورات المختلفة/
 عادات أهله المتوارثة... وغيرها. بيد أن
 هذا المكان رغم اتساعه وانتفاحه؛ فإن
 القادم إليه، وهو عبود، أحد شخصيات
 القصة والراغب في الزواج من الزاوية
 يحس بالضيق والاختناق لأنه وجد نفسه
 مجرد غريب عن هذا البيت التقليدي،
 اسم لا معنى له، اسم بلا وزن عائلي أو
 اجتماعي» ص ٨٦، وأحساسه هذا، إنما
 تولد عند مقابته لصاحب الدار/الآب،
 الذي رفض تزويجه ابنته، وتما لذلك،
 خرج عبود/الضيف من هذا المكان/
 السوق خائبا دون نتيجة...

وأثناء قيام القاص بوصف دقائق هذا
 القضاء المكاني، تجده يبرز إلى السخرية
 أحيانا في تقديم الأشياء، فهو يقدمها
 مسجوبة بما يخالها في العالم الخارجي،
 مثلا «فوق الأسرة الواطئة نثرنا وسائد
 صوفية متراكمة مثل خنازير برية في
 حظيرة بعد الظهيرة، الأفرشة قصيرة
 وغليظة مثل امرأة تقليدية من فارس...»
 ص ٨٥. وكان الخوري بذلك، يسخر من
 هذا البيت التقليدي بأشياءه، إن لم نقل
 يسخر من ساكنيه وأهله أيضا.
 وفي سياق عرضه للبيوتات المصرية،
 يلجأ الخوري إلى أنها فضاءات مسكنة
 راقية لا تستقبل إلا فئة بعينها، وهي
 الفئة الميسورة طبعا «كانت العمارة
 القمصة، ذات الطوابق الستة، جالمة مثل
 أبي الهول حتى خيل إلي إنها مسنطة
 على... لقد انتهوا من بنائها نهائيا
 لكني سوف لا أمسكها أبدا مثل غيري،
 نحي طبقة منبوذة ص ١٢١. وإذا كانت
 هذه الممارات/الديار متماسكة وغاية
 في الفخامة والجمال، من حيث البناء
 والهندسة، فشيء أيضا من يسكن عمارة
 جد عتيقة، جذرائها متسخة ومشقة
 وقابلة في أي يوم للتاهيل... ص ٢١.

وبالحديث عن البيت، في تجلياته
 المختلفة، نجد الكاتب يولي عناية خاصة
 ببعض الطقوس والأحداث، التي تحري
 داخله. فهو مكان لاحتمال وأحياء
 الليالي/ مثلا «سيكون عليه الليلة أن
 يحضر أمسية شعرية ليكتب عنها، ينتهي
 الشعر ويحضر الخمر، وسيمسح الداروي
 في بيته حتى الغجر لم يتسبحون متكين
 على بعضهم... ص ٥٦. كما أن مكان

يلتقون في كثير من الأهداف والرهيات؛
 لا وهي الزمان، لا وهي الذات، لا وهي
 بالآخرين» ص ٩٨. دون أن يغفل القاص
 التلميح إلى ما في هذا الانتفاخ المطلق من
 مظاهر تجمس انحلالا أخلاقيا واضحا
 يتمثل في سلوكيات بعض الشخصوس
 القصصية/الواقعية.

٦- قضاء المنزل/المرام

رغم تعدد التسميات التي حظي بها
 هذا المكان داخل المجموعة من أبرزها
 ملفوظ المنزل، البيت، الدار؛ فإنها تلتقي
 جميعا في إبراز دلالة واحدة مفادها
 أن هذا القضاء مكان لا بد منه لضمان
 استقرار الفرد وإثبات وجوده، بعبارة هو
 «مكان خالية يتجمع فيها وداخلها أفراد
 العائلة حيث يمارسون بشكل تلقائي
 علاقاتهم الإنسانية.

وتما لذلك، نجد الخوري يتتبع قضاء
 (البيت) على عدة مستويات تبرز
 بوصف شكله الفيزيقي وتلته يكتشف
 بعده الميتافيزيقي الأندولوجي، ففي
 قصة (الرجل) لا يتشابهون مثلا، يتم
 الكشف عن نوع من البيوتات الصالبة
 اجتماعيا تتمثل في دور الدعارة، حيث
 تمارس داخلها مجموعة من السلوكات
 الاجتماعية تمكس ما يفترزه الفرد من
 ميولات جنسية مشروعية كانت أم لا
 مشروعية، وهو قضاء أهم ما يميزه أنه
 مكان يسمح للجميع ولا يفتنن فئة دون
 أخرى، إنه «دار كبيرة وناسها كرماء ص
 ٢٩. إذ بمجرد الدخول إلى هذا القضاء
 الذي هو مكان تمرره نساء بالدرجة
 الأولى(عيشة، رقية، فاطمة، حادة...)
 يفتح الذهن على آفات خبيثة تولد
 رغبة جنسية حارة، وهو ما لوحظ على
 أحد أبطال القصة ذاته حين «انفرد
 بنفسه في لحظة صمت خبيثة وظل
 يتأمل ويتفحص نساء ومن فيه» ص
 ٢٥.

إنه قضاء النسيب يحفل بالاحساس
 المتوحشة التي تحسن استقبال زوارها
 القادمين حيث تغمرهم بدائها/إغرائها،
 قدم تمكهم، بعد ذلك، من خلوة داخل
 إحدى الغرف المتجاوزة الكثرة. ولذا
 نذكر من خلال ذلك، أن الكاتب يهدف
 إلى فضح هذه الظاهرة الاجتماعية
 التي تتضر أوصال المجتمع، ويصير إلى
 بعض أساليبها، التي ترجع تما لأسبقية
 (الحكاية/ النكاح) إلى الفقر وال حاجة.
 فتضرب الدعارة إحدى الموارد اللامشرفة
 لطلب الحياة، ورغم الولادة السريعة لا
 تستطيع رقية أن تضرب عن الدعارة
 ص ٢٧.

أما في قصة (الأيام الرمادية)
 فيمرض الخوري لبعض المنازل التقليدية



الجملة، ص ٧٢.

بالإضافة إلى ذلك، تحيل الغرفة إلى قضاء المعاودة وتبادل الرأي، عبر المناقشة والجدل، بل وتبادل الأسى والشجن أيضاً، فهي غرفة لها الخاصة تلت الزاوية تكي، فسقت لجالها لأنها بلا حقه، ص ٧٤. ولعل الأمثلة كثيرة تنتمها من خلال الحوارات الواردة في نصوص المجموعة.

ومع أن الغرفة تشكل، بصورة أو بأخرى، مكان آمن وبعثاً دائماً من الهوية، وكذلك مكان لقاء وإباحة؛ فإنها لم تستطع تقديم كل الحماية لحلم/ أحلام بقطة قاطننها.

ولما كانت الغرفة سبينة الزمن الواحد والزمن سجين الغرفة الواحدة، فقد كان لا بد لهذه الغرفة أن تتحرر من انغلاقيتها وتلك عندما فتحت نافذتها على العالم الخارجي وأطلت الزاوية من النافذة ونادت على عبدي، ثمال الشمس في الخارج قوية والمدينة مصودة مثل الضران. لم أقم من مكاني، نادت على الزاوية مرة أخرى، خانتفتضت من شرودي، قمت إلى شرفة النافذة وأطلت: تحت العمارة يقضي شرطي احتياطي على شاب بهتمة مطاردة امرأة متزوجة في الشارع، ص ٧٦. وهكذا فتحت الغرفة/النافذة على المدينة، ومن خلال هذه الإطلالة يشعر المرء بنوع من الارتياح حيث يشم قليلاً من الهواء، إلا أنه سرعان ما يسارع إلى إغلاقها حين تتحضر إلى السماع هدير السيارات والمخاطبات والدراجات النارية وصراخ المارة الذي يعطم الأعصاب ويوترها.

٢-٢ الغرفة/الكتيبة

يرتبط هذا المكان أساساً بالكتيبة وبالأشخاص الذين يكتبون «في المكتب وجد عبدي جلول وحده يتصفح الجرائد والصحف، صباح مرادي مثل كل الأصمعي، عندما رأى جلول عبدي داخل وضع الجرائد بجانبه فوق المكتب وجاء..» ص ٥٠. وعندما نعلم أن أبطال هذا المكان طرف من مكان آخر هو: الجريدة، نعلم أن أبطال هذا المكان هم: هذه تحترف مهنة الكلام/المصاحفة، وتجسم نفسها تكاليف التعبير عن قضايا النشأ والمدينة، وفي هذا السياق تطرح مسألة الحرية كشرط أولي لهذه الأنفة، حرية التفكير وحرية التعبير. فالحرية «جميلة حين توجد وجين حين تفتقد» ونظراً لبعث نحيبها الباق للناتش، لأن الإنسان لا يقبل العناز لكته يقبل شيئاً آخر لا ثاني له: السيطرة على الآخرين والرغبة في أضطهادهم

ص ٥٢. قول الحرية موجود؟

من ثمايا الحكي، يثير الخوري قضية الاعتقال مع وقف التنفيذ التي يعاني منها هؤلاء الذين يكتبون ما يرونه صحيحاً. ولأنهم محاسبون على ما يكتبون؛ فإن سلطة المدينة تحاصرهم من كل الجوانب، وبالتالي فهم مؤقنون فقط، ومهددون يوماً ما بالاعتقال الرسمي النافذ «فكر عبدي أن هذه المهنة ممتازة لكنها دون ضمانات، غدا جين سيفتقون الجريدة سيبدع نفسه مرة أخرى في الشارع، وحيداً ولا أحد معه سوى كتبه و يضع أصدقاء مؤوسين مثله...» ص ٥٤.

أما عن محتويات هذا الفضاء وتشكيلاته الهندسية، فهو لا يخالف ذاته، فثمة مكاتب وكراسي وطاولات وكتب ومجلات وجرائد وورق ثقيل وصور معلقة وأقلام جافة «كانوا جالسين.. لا يتكلمون بأفواههم لكنهم يتكلمون بأعينهم بحنون رؤوسهم على أوراق بيضاء والأقلام الزرقاء الجافة في أيديهم» ص ٥١. بالإضافة إلى أغلفة الرسائل والمرسلات المليئة بالشكوى التي ترد هذا المكتب وتكتسه، الشيء الذي يجعل قطع العلاقة مع هذا المكان وزواره أمراً مبرراً.

٢-٣ الغرفة/السجن

يعد هذا الفضاء من بين الفضاءات المعادية التي تملن دوماً عن حرب ضروس ضد قاطننها، من خلال عتبتها وزيرونها ومساحتها الضيقة وهندستها المخشوشة... فهي غرفة ليست بالألفية ولا بالرحيمة، وإنما هي من الغرف الضيقة المظلمة المنحصرة «إنني هنا بالذات، داخل هذه الزنزانة الضيقة جدا والقدرة جدا والمكرهة جدا، حيث يشرب الماء فوق رأسي ويتبعث روائح كريهة ليست ثمة إلا لقب صغير في الزاوية يشكل ما يسمى بالمرحاض...» لقد صنعا هذه الطريقة المعبية حتى يفقد المرء ذاكرته» ص ١٢٤.

ومن هنا يصبح هذا المكان مكروها يشعر فيه المرء باليأس وسكانه يحفل سجن للفسح البشري، ويمكن يحفل بكل مواصفات القمع والظلم والادارة «أسمع الإقفال تفتح وصرير الأبواب الحديدية حيث يرمي المعتقلون داخلها بلا هوادة... البعض منهم يدخل بإرادته، والبعض الآخر يرفض فيدخل إليها بعنف: أي... زد وأسكت» ص ١٢٤. وهكذا، كثيراً ما أثار، هذا المكان في نفوس كل من دخلوه خطأ أو شبهة، حقداً وكراهية، لأنه كان لا يعطش إلا بالمشاعر الخائبة والقيم السالبة «أنا نفسي لا أدري، لقد خرجت من البيت

لأستقل التاكسي ثم فوجئت أنني داخل زنزانة» ص ١٢٥.

وإن كان الخوري قد أطلع في رسم صورة متكاملة لهذا الفضاء/المعادي، من خلال تركيزه على التفاصيل والجزيئات، فإن ذلك يعني الإفصاح، بصورة أو بأخرى، عن أحد الجوانب الهامة التي تعمق قضايا الشعب، فحيثما تمتد يد السلطة تملن موقفها تجاه كل من شد عن طوقها بواسطة القمع والإرهاب و كبت الحريات، بل ويشن الممارسات اللاإنسانية التي يتلقاها المواطن من طرف القانون. إذ ذلك تحضر الشرطة، فالاعتقال ثم السجن الذي يجعل أخيراً على الموت بالانتظار. «وكان قابلاً في زنزانة مظلمة: لا يقرأ الجرائد إلا الجرائد ممنوعة، لا يقرأ الكتب لأن الكتب ممنوعة، فقط كان يلعب الكارطا ويأكل أكلا سيئاً» ص ١١٨.

نتبين من خلال ما تقدم، أن هذا الفضاء/الغرفة بأناؤه الثلاثة، يزخر بكثير من التناقضات، فهي غرفة مفتوحة ومنغلقة- مظلمة ومضيئة- أليئة ومضيئة- مبهمة وقريبة- مبهمة ومعلمة- مريحة ومعدية- محبوبة ومكروهة- منسدة ومقرة.

٨ قضاء البحر

لا أحد ينكر ما للبحر من أهمية قصوى بالنسبة للبشر والحيوان، فهو منبعث كسبب للصيدادين، وكمنزلة ندي للنواصين وصورة لخالق هذا الكون عند رجال الدين، بعبارة هو مكان يحمل سر الحياة وأفق طامح بالأسرار والذلات، وقد تم حضور البحر كفضاء خارجي في المجموعة من خلال قصة (بعد الظهيرة) وهنا البحر بساط أزرق منجم كجسد امرأة يبروزاوية متخممة، البحر يرب الأطفال والفتيات بالأماء في أحضانها دون خشية الصخور والفتوات المرائية وغير المرائية، لمد يديه ويذهب والعالم يقتل بهذا الزوال» ص ١٢.

إنه فعلاً، مكان له أهميته الطبيعية، وقد برز الخاص في وصف ذلك حين قدمه لنا في ألوان زاهية تضيد الصور والتشبيهات ثم من قدرته خيالية ملموسة، وهذه الميزة الطبيعية هي ما يجعل من هذا الفضاء خير ملجأ يقصده الفرد هرباً من الميئون المطاردة. «هكذا المكان نفسه رغم عريه، بعيد عن المدينة، وعن عيون المدينة» ص ١١٢. أتذكر، تتم اللقمة ويسبح الخيال في اتساعه ورحابته، وتهم النفس بأجوات المنعشة، حيث الشمس والموج والاتحاق... وإذا كان البحر عند البعض مكاناً



الموتى

الزهاية



وحقها من سبيجارة أخرى وانكتت على مسند مدمم وأحست أنها غير موجودة نهائيا في هذا المكان، كانت رحمة تختفي عن العالم ١٠٧. وهكذا تتفق الرغبة إلى الماء والبحر والحياة، وبالاستجابة، طبعاً، ينفث هدير الجسد ويعدو إلى رشده وهديه أما إذا فقد الجسد حرارته وأصابه البرود، وعجز عن تحقيق هويته، فإن الرغبة تصبح بلا معنى، لأنها ستفقد حرارتها وهويتها هي الأخرى أو على الأقل ستكون صادرة من طرف واحد.

وإن لم يستطع الجسد تحقيق ذاته أو أن يكون جسداً حقيقياً، كأي جسد في العالم، فعنى ذلك أنه يطن عن صمته وموته، وبالتالي عن حاجته إلى مكان يخفي فيه بروده وجسوده. ولعل المكان الأنسب إليه وقدك هو المقبرة.

١٠- قضاء القبر،

يعد القبر المثوى الأخير الذي يجعل كل إنسان قلق الموت، إنه مكان الاستقرار النهائي حيث الهدوء والسكينة. مكان لا يضيق بمن قصده؛ بل يفتح له ويحتضنه، مريضاً أياً من عذابات الحياة ومتعاب النلس، أنزلوه النش بكل رفق، وكل أديب وكل خوف كذلك. وفي النهاية حمدوا الله الذي أراح عذابي مصطفى من عذاب الدنيا ١٠٤.

بداية المقبرة إذن مناهة نهاية المسؤولية وغيبات تارة عن باقي المكنة وترسبطا لتلك لم ينس الكاتب الإشارة إلى ما يحترس هذا الفضاء من ممارسات وسوليكيات تبتدئ بمعيار الحفر «تراجع الرجال المشيعون إلى الوراء ليفسحوا المجال لحفر القبور الذي كان نصفه العلوي عرايا ١٠٥. وكذا الإشارة إلى جانب الفقهاء المتطفلين الذين يتخذون من القرآن مشروعا لارتزاق في هذه المقبرة بالبنات وفي المقابر الأخرى بالمدينة الكبيرة ١٠٤.

هكذا يسلم المرء للقبر، رافعا رايته البيضاء، تاركا وراء كل شيء مستنصحا، معه نضاً خصبياً وذوياً أبيض ليس بعبرة، تبتدئ مسيرة الإنسان بقبر (الرحم) وتنتهي بقبر آخر (الأرض) مع فرق في المسحولة الدلالية تبثها في المادتين التائيتين:

- ١ - رحم = جنين ينمو = جسد حي يتواصل (حياة)
- ٢ - قبر = جسد متوقف = جثة ثابتة تتكاثف (موت)

تلاحظ أخيراً، أن هذا الفضاء هو الآخر يبنّي على تناقض بائن. فهو فضاء متناقض ومتفتح في آن، فكل رغم هذه المفارقة فإنه وليس مثل فرق بين مكان مغلق وآخر متفتح في الفن، الفرق

بالتسبة للبعض ومقرر بالتسبة للبعض الآخر ومكروه بالتسبة للبعض، لكنه جميل بالتسبة إلى نفسه ٣١.

ولما كان الجسد بهذه الأهمية، كفضاء يضمن دلالات عميقة، فقد ارتبط وجوده، أساساً، بالامتلاك والرغبة، وبالتالي الحاجة إليه ملحة كالماء والهواء «الجسد جميل وكذلك هواء البحر والنباتات... الجسد من الكتاب الآن، أفضل من البار... أفضل من الشارع والحافلة...» ٥٨. إنه دعوى إلى سفر مطلق وتحقيق لذات «كانت الزاهية تحس الانتشاء والدفء يسريان عبر أوصالها المتقطعة كشجرة عتيقة، وتخلت أنها محمولة إلى عالم آخر وردي، وقد نسي عيونه نفسه فوق جسد الزاهية، لكن الزاهية كانت قد رغبته في ذلك» ٥٨.

وبالرغبة، إذن، يشغل الجسد وينادي على نظيره لتكتمل اللذة، وتلب النشوة في سائر الأعضاء، بدأت ألتبس وجهها، عتقها، صدرها، نهديها، بطنها، نزلت إلى المنطقة المحرمة ثم فخذتها، كانت صامتة وعيناها منمضتين، أخذت تنهد، كانت تحس النشوة تسري في جسدها وكنت أنا كذلك، انقلبت إلى جانبها وغطيتها بجسمي الثقيل» ٨٧. وعليه، يشكل الجسد/الأني العنصر الفعال والجانب الأكثر إغراء وأكثر شيقاً. فهي البدء والختم في ذات الوقت «مرت فتاة جميلة فراقها البيض من الداخل في حين اشتهاها البيض من الخارج» ١٠٠.

وكثيراً ما تتمتع الرغبة الجسدية بعامل خارجي - كالمس خمر أو سبيجارة مضغوطة مثلاً - فيشغل الرأس اشتغالا. عندها يغيب الإحساس بالأشياء، ويفقد الجسد تواصله مع ذاته ومع الآخرين، فيخيل إليه أنه يسافر إلى عوالم أخرى، فيطلب المزيد والمزيد؛ بل يتحول إلى كائن بشري غريب متمثل لحما ورغبة جملمت رحمة وطلبت كاماً أخرى

للاستحمام والانتشار فوق الصخور طلياً لأشعة الشمس؛ فإنه عند البدء الآخر أنسب مكاناً للسير بالذات أبعد الحدود. «قال الفتى بصوت عال: ما أجمل أن يفعل المرء شيئاً ذاتياً في الهواء الطلق» ١١٤. ومثل ذلك أن تتبادل الأنساب مع الأصدقاء على مرأى من العالم ووحده الفتى نصف عار يتعدى الشمس بظهره ويرفع الزجاجاة المليئة بذلك السائل الأحمر، ويحول بصوت عال: «إع... يصب لنفسه كاماً ويصب أشخاصاً غير موجوبين... أراد الفتى أن يسجل انتصاراً على نفسه، وهكذا طلب من زميله الإسراع في سرب الكأس» ١١٥.

البحر، إذن يعطي إحساساً بالحرية، هذه الأخيرة لا شك أنها تتيح للفرد مناجاة معينة، وهذه الأخيرة بدورها لا تتم إلا عن طريق الخمرة في محاولة تحطيم جدار الصمت «لم يكن الفتى يمي ما يفعل، لكنه كان مسهياً بأنه يشرب الخمرة» ١١٧. إلا أن الحالة النفسية لهذا الفتى الشارب سرعان ما تزدى به إلى ما لا يحسد عليه حين يتحول انتكاسه إلى هزيمة وتقهقر «كان الفتى يتهار ويصيح عليه أحد أصدقائه ولولى له ذراعيه وراء ظهره مثل شرطي وأوقفه بمنف حتى ارتج الفتى كل أفرغ فيه قفوصه وبدأ الفتى يبكى... وفيما الأطفال يظفرون كان الفتى قد أضى حبة عمومية» ١١٨.

نهاية، يكون البحر مكاناً بلا حدود ولا جدران، وفضاء رحياً يحتضن الجسد الإنساني ليكشف هذا الأخير عن طلائعته الجوانية ويعلن عن حضوره من خلال ممارساته الحرة الطليقة التي يقوم بها. لكن متى يمي المرء جسده؟ وكيف يستشهد في إثبات وجوده ويكنونه؟

١- قضاء الجسد

لقد لمت الإشارة سابقاً إلى ما يشكله فضاء الجسد لدى الفرد من أهمية مركزية ورمزية. فمنذ خروج الجنين من رحم الأم، قضاء أولي، يبدأ الإحساس، بعد فترة زمنية معلومة، بهذا الجسد. وكل ما يتصل به من أشياء في العالم الخارجي «إنه الآن أمام المرء»... وكان يبدو أنه لا يريد أن يفاردها حتى يتحقق من اكتمال جسمه» ٣٠. وهكذا، عندما تكبر الممارك وتنمو الحواس يكر منها الإحساس بالجسد وبأهميته، ويرى بذلك جهود قصوى لكي يحافظ الفرد على سلامة جسده حتى يبدو أكثر اتساقاً واتساقاً، ماذا لا يهتم بنفسه؟ أمام المرء رأى نفسه من جديد، وتحقق من أن كل شيء على ما يرام وأنه صغير



الوحيد بينهما من حيث كونهما مسميين في الطيبة، أما عند الفنان فقد يكون أكثر ضيقاً مما هو عند كاتب ضعيف المخيلة (٦).

١/ القضاء القرية

تند القرية نصيباً آخر قضاء قصصياً ورد في المجموعة، وهي قضاء مفتوح ومتسع أجهت الخوري كثيراً في وصف جزئياته وإبراز مظهره وتجلياته. إنه قضاء قرية فقيرة لكنها تشغل مساحة كبيرة، وتتألف من بيوت متناثرة ومستقلة «هي ذي قرية سيدي المكي؛ بياض وقهورة منصبة عند القمة يهزم البحر تحت سفحها، ١٢٥». ويلاحظ هذا القضاء فإنه يمتد إلى حيث الحقول والأواش والبيحرات والمصدرات والأوكاخ المتباعدة والطرق الملتوية إلى آخره، الشيء الذي يفصل بجملة عن جغرافية هذا المكان الطيبية، لكنه سرعان ما يتغلق على نفسه وعلى عاداته وعلى صراعاته الاجتماعية الدفينة حيث القهر والقمع والممارقات الاجتماعية «هاهو أخيراً قضاء سيدي المكي؛ دار خضبية، تفصلها طرق ملتوية عن الفيلات والشاليهات الغضمة، دور حقيرة لا تستطيع أن تتجاوز حدودها» ص ١٢٣.

وتجدر الإشارة، إلى أن القضاء القرية يبرز فوق هذا، بماضٍ مجيد وتاريخ تليد يكشف عن الفترة التاريخية التي عرّفها أيام الاحتلال الأجنبي (و) يمكنه أن تسأل البحراوي عن ضلوعه ياتي، إنه يملك تاريخ وحاضر هذه القرية، ص ١٢٥.

كذلك، لم ينس الخوري وهو يعرض لهذا القضاء التركيز على بعض الخصوصيات التي تميزه عن غيره من الأمكنة. فثمة طرق ذو صبغة تجعل السير فيها شاقاً ومتعباً... وهذه الطريق التي ندخلها الآن تتوسطها قنطرة قديمة تتلاقى بنا هبوطاً إلى مندرج تزيي ثم إلى مندرج عمود، ثم مباشرة إلى طريق هضبة مرتفعة ارتفاعاً نسبياً ص ١٢٩. لكنه رغم غناء الرحلة، فأهلها ضيقون وكرباء، ابتداء من الكلب مسمود حين ديهز ذيله فربما يقدم صاحب.. فيهم خيزن نحو ذراعهم. ورائته مدلى طويل كتفلة شكلأطاة ملجئة ص ١٣٥. إنه يقوم، على كل حال، برسميات الترحيب الضرورية ما دام صاحب البيت البحراوي لا يكت في البيت إلا نادراً فهو يتجول في القرية لإصلاح ما يمكن إصلاحه في الدور والأوكاخ والفيلات ص ١٣١.

أما عن مواصفات هذا المكان الذي شغلت شخصيات القصة القصيرة، فهو كوخ أرضيته متربة «وراحتته داکة تنبت من كل جانب أشبه برائحة مخزن

الحبوب، رائحة ساخنة وعطلة نوعاً ما» ص ١٢٥، لذلك كان فتح الأبواب والنوافذ أمراً ضرورياً لتجديد المكان.

وينتهي الخوري إلى إحيات بعض الحقائق المرة التي تعيشها القرية وسكانها، فهي لا تمشي إلا من خيرات السمك ما دام البحر بمخادئاتها، كما أن أهلها لا يتقون إلا بدور الحراسة للور والشاليهات، التي ليست لهم طيباً، وإنما بعضها للمرابية وبعضها للأجانب ص ١٢٥. بل الأفظع من هذا ما يأتي في هذه الخلاصة «سرننا بعيداً داخل الأكواخ، رأينا الأزيال منتشرة فقالت نادية إن مهمة السكان في هذا الفصل هي جمع الأزيال...» ص ١٤١. وهو ما يحيل في نهاية المطاف، على عزلة هذا القضاء وهامشيته.

خلاصة،

هذه هي أهم الأفضية المكانية التي وردت في مجموعة «البدایة» وقد تم ترجمها - كما يلاحظ - من قضاء مدني خارجي إلى قضاء داخلي قضاء قروي. وإن كان اقتصرنا على قضاة دون غيرها؛ فلكونها بارزة ومهيمنة ليس إلا، حيث نالت حظاً أوفر من الوصف والمتابعة الدقيقة في حين أن ما تبقى من أمكنة وإرادة في المجموعة كالحديقة والغاية والمسبح وغيرها، كان يشار إليها تلميحاً فقط، الشيء الذي جعلنا نسنفها في خانة الأمكنة المهمة وسفها، وإن كانت أكثر ظهوراً في مجموعات الخوري القصصية.

هاتمة،

حاولنا في هذا البحث، إبراز ما للمكان من قيمة فنية وجمالية لدى الخوري كما تجلت في «بدایاته». فتلسمنا، بصورة عامة، أثنا التحليل، سير الكاتب بأمكنته نحو أبعاد السرد. إذ تم عرض هذه الأمكنة وتنعيمها على عدة مستويات وبألوان وصيغ تعبيرية متباينة.

وعليه، كانت التجربة القصصية عند الكاتب أعضاء كاشفة عن وعي القاص المستمد من الواقع الذي يتحرك داخله. فتتمثل الواقع، كان العالم الشاغل لدى الخوري يظهر ذلك من خلال اعتماده الصورة الفوتوغرافية للأشياء والعلامات كما هي في العالم الخارجي، والتي تطفئ في قصصه بشكل لافت للنظر. إنها كتابة بصرية تصف حركة الواقع وصيرورته، وتأتي بعالم من الأحوال الترفع عن موقع طيفتها، بل إنها تسأرها فنياً واجتماعياً حد تعبيره

ولما كان المكان أحد المكونات الهامة التي تساهم في عملية احتضان الشخصيات والأحداث، فقد تعمل معه، ليس فقط

جغرافياً، وإنما كفضاء يحمل دلالات أعمق من خلال التفاعلات التي تنشأ بينه وباقي العناصر الأخرى فضاء المدينة بصراعاته وتناقضاته الكثيرة ما هو إلا شكل من أشكال التسلسل التي تمارس على الفرد وتعمل على خنقه رغم ما تظهره من علامات الانفتاح الفالديني تتمكم في النفس وتقر بمصائرهم، وعلى اعتبار أن المدينة قضاء خارجي، فإنها تفتح على قضاة خارجية أخرى لا تقل أهمية، كالديوب والأحياء والبحر والشارع الذي يعتبر أكثر الأمكنة احتقالا بالبشر لكنه حين يشعر المرء برحابة المدينة وسماعتها فإنه يكون مضطراً في تحركه ورسده للأحداث والوقائع لأن يبلغ أماكن متعددة كالمقهى والبيت والحافلة... وغيرها. فغداً، يتلون المكان بتلون الحالة النفسية التي توجد عليها الشخصية التي بدورها تتغلف لمظهرها الاجتماعية باختلاف بيئة المكان هذا، وهكذا كان الانتقال من مكان إلى مكان يصاحبه تحول في الشخصية. فالأجاء إلى الغرفة مثلاً والاحتباس داخلها ما هم إلا تعبير عن انعدام التواصل بين هذه الشخصية والعالم الخارجي. ومن ثمة كانت هوية المكان جزءاً من هوية الشخصية القصصية نفسها.

إن إدريس الخوري يشرع هذه الأمكنة وغيرها، يرب بكامل الجرافة عما يعانيه الإنسان من أزمنة نفسية واجتماعية واقتصادية. وبالتالي فقد نجح في تحسسه الدقيق وإدراكه العميق لدلالة ورمزية المكان حيث نمش على مقاطع وصفية تجعل من هذا المكان أو ذلك صورة عموماً يتجاوز ذاته كإطار وخشبة. فيظهر المكان تبعاً لذلك، «شخصية، قصصية داخل المجموعة.

* بحث ونافذ أبي من الغرب

المراجع والمصادر

- ١ - إدريس الخوري، البدايات، دار نشر الحرية
- ٢ - فهد المولى، مقاربة الواقع في قصة قصيرة الروائي، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧، ص ٥٧
- ٣ - ناسن المرجع، نفس الصفحة
- ٤ - منب محمد البوري، القضاء الروائي في القرية، سلسلة دراسات تحليلية، دار نشر الحرية، ١٩٨٤، ص ٢١
- ٥ - غسان بلالار، جمالية المكان، ترجمة غالب حلس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠
- ٦ - ياسين قصير، الرواية والمكان، الموسومة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، ٥٧٤، ص ١٢٥



.. أن تكون كاتباً مختلفاً!

نادر رنتيسي

بعد الكتابة الأولى؛ تلك التي يتوقع كاتبها الطري أن العالم سيستقبلها، راجعاً، على قدم واحدة.. يبرز سؤال مر يلازم المبدع في مروره بأجبال مختلفة: أن نكتب؟

.. **وكثيراً** ما نتحائل على السؤال، بالقليل من المجاز، المذخر لكتابات أكثر جدوى، أن القارئ لم يعد يجد، في سياق المادة المحموم، وقتاً لترف القراءة.. وأن الكثيرين، ممن كانوا سيصبحون قراءً مفترضين، استحالوا كائنات رخوة سريضة التلون بما ينعكس عليها من الضغط، الخاطف على «الريموت كنترول»!

يستلّق الكاتب نشر كتابه الأول بأحلام يقظة يبدو فيها ضجراً من الرسائل الالكترونية، الدقيقة، في إطارها رهم برودة الوسيطة. لكن ذلك، يبدو هادياً، ومبعث سأم، خاصة إذا ما تعلق الأمر في حلم أخى بفنّات تحديق شامراً يفر بها، ويقتنها بعد قبلة جافة، أن مجرى دورة الأرض قد استوى ولم يعد هناك ميلان لغربي على شرقي.. وأن مسار المجرى قد اجترح في ديوان قيد الطبع!

.. **وأحلام** كثيرة، كبيرة، وقليلة.. لكنها ليست أقل من توقع الكاتب، ليلة الصدور، أن تحتقن البلد بمواكب النواب في طريقها إلى جلسة عاجلة في البرلمان المحلي لتدارك أعراض جنوحه غير المحسوب في الثلاثون المحققين!

كتاب آخر، في مطبعة وأخرى، تتقلص الأحلام مضطربة وأهنة بالكاد تستجيب لإشارات الدماغ البارد بحمل القلم لكتابة عاصفة ترمي مثل كرة في البرية.. فلا تعود أبداً.

وجن أطراف الوطن الكبير إلى أطرافه، يموت «المؤلفون» لا وفق نظرية رولان بارت الشهيرة... بل من فرط الصراخ بلا صدى يضي أن هناك من يحمل الكتاب من مستودعات عامرة بشتى صنوف الكتب والفوارض. لكن في كل طرف من الوطن الكبير، شمة استثناء بكتابة أكثر طموحاً مما توقعه الروائي الفرنسي ميشال بوتور مرة بقوله: نكتب دائماً في سبيل أن نقرأ، وما قصدي من الكلمة التي أدولها إلا أن يقع عليها النظر، حتى لو كان نظري، فهي فعل الكتابة نفسها، يكمن جمهور مفترض..

.. **وفي** الأردن يبرز الكتاب محمد طمليّة باستثنائه اللافت، وبقدرته على تلوين «الجمهور المفترض» وبت الرخصة فيه بما هو متوقع من لغة استقبال النص.

ومحمد راكم منجزه منذ أوائل الثمانينيات، حتى لا يكاد يمضي يوم دون أن يكسب قارئاً جديداً، ولعل من النادر، جداً، أن يكون هناك أردني يقرأ الصحف، على الأقل، لم يضحكه بكفاءة أولي، مع نص طمليّة في أكثر من صحيفة محلية على مدى عقود ثلاثة.

وردة الفصل الأولى المتمثلة بضحك، «خفيف على الحاصرة» لا يقصده محمد بالطبع، لكنه نتيجة أولية، ومبتغية بعد الانتهاء من نص كان القارئ يود أن يكتبه، أو أن يقوله لمحمد، على أبعد تقدير..!

في مقابل ذلك، لدى محمد قراء كاعلمو الفيضة، وهم زملاء الكتابة الذين يخطونه قليلاً، ويحسدونه كثيراً، وربما شت أكثر من مرة محاولة ارتدائه بالظهور العلني في زوايا صحافية مائلة من عبث تجربته التي لم تسجل محاولة ناجحة لانتحالها!

وإن كان قد كتب مراراً، في سبيل تحديد كنه كتابة القاص والكاتب الصحافي محمد طمليّة.. فإن صاحب الجسد الضئيل قد توافقت مرة وإلّا جملة معترضة: أن تكون كتاباً مختلفاً. ومضى إلى كتابة أخرى..

ولعل الأطراف أن يعصاب كثيرون بأعراض الشهرة، فكانت محاولات قياس بدرجة القراءة، في حفلات توقيع، تكاثر مثل أعراض الحمل.. وإن كان كاذباً، حدّ الفضيحة حين يقارن بمن توافدها على حفل توقيع كتاب طمليّة الأخير إليها بطبيعة الحال.

«طمليّة» لم يجتهد كثيراً في الحلم، ولعل هنا ما يفسر أن ذبوعه يكاد يقتصر على الأردن، حتى أن أبداً كتب لم يطبع خارج إطار المحلية.. اكتفى بما تفرّقه النوم من أضفائه، ولم يرهق يقظته، الخفيفة، تبحث قارئاً واحداً من موت مفترض..

كانت تسمها بعميمها. إن النص يتوصل إلى هذا الخط العمودي من كثرة إشتغاله على الدال-وسميكون على التحليل الدلالي الذي سيدرس هذه الدلالية وأنماطها داخل النص، أن يفترق الدال-وممه الذات والدليل والتنظيم النحوي للخطاب، بغية الوصول إلى الدائرة التي تتجمع فيها بذور ما سيكتفل بعملية الدلالة في حضرة اللسان» (٣).

ثانياً؛ ولكي يثبت النص أنه يتكلم - بالمعنى المفسوط، وأنه يقع موقع المختلف في المؤلف- أي مغابته المؤلف في الأنماط الاجتماعية والمقدسات التاريخية، ينبغي أن يمثل فعله الدلالي التعبير في مقابل الواقع الاجتماعي. وهذا يعني أن النص خاضع لتوجه مزدوج نحو النسق الدال الذي ينتج ضلعه (لسان ولفة مرحلة ومجتمع محددين) ونحو السيرة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب.

ثالثاً؛ لكنه - أي النص من جهة أخرى - وبالرغم من أنه (مساحة خصوصية للواقع والتاريخ، فإنه لا تجوز المطابقة بين اللغة كنسق لتوصيل المعنى وبين التاريخ ككل خطي مستقيم) (٤).

والحال، إن النص الأدبي اليوم خطاب يفترق وجه العلم والأدبولوجيا والسياسة ويتطلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صورها. ومن حيث هو خطاب متقدم ومتعدد اللسان أحياناً ومتعدد الأصوات غالباً. يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البور الذي هو محل الدلالة المأخوذة في نقطة معينة من لا تائهاها. أي كقطعة من التاريخ الحاضر حيث يلح هذا البعد اللامتناهي. وبهذا الشكل يتميز النص أولاً - وجذرياً، عبر فرادته عن مفهوم «الأثر الأدبي» الذي أقره ثاويل إنطباعي وفينومينولوجي مبسط.

وبتميز- ثانياً؛ بأنه ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية. إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان والعمالة على تحريك ذاكرته التاريخية. (٥).

النص الأمل. والنص العتمل.
تزامن ظهور مفهوم المحتمل - الذي يعود إلى التاريخ الأفريقي القديم - في نفس الوقت الذي ظهر فيه مفهوم «الأدب» (الشعرية) وقد تعمق الارتباط بينهما لدرجة أن المحتمل يبدو

النص وتحولاته

طراد الكيسي.

ما للنص؟ أولاً؛ قيل في النص انه «مدونة»؛ مؤلف من كلام. لكن هذا لا يكفي وحده، إن لم يضاف إلى المدلول المخوي، مدلول شفاهي. وقيل؛ الكلام الخلو من الدلالة لا يعد كلاماً. وبحسب ريفاتير؛ ما يميز النص الأدبي هو طاقته الدلالية الكامنة في تماسك إحالات شكل منه على شكل آخر. وقيل أيضاً؛ إن شرط النص؛ التدوين. هما ليس مدونا - كالكلام الشفاهي - لا يعد نصاً. ذاك أن التدوين يعني (تظهير النص وتشكله في فضاء - زمن معين). ثم أن التدوين أيضاً يمنح النص دينامية التحول والانتقال، التي يدورها - أي الدينامية - تستلزم فضاء يتحرك فيه النص، وزمناً يتجزأ فيه ذلك التحرك. كما تمنح النص؛ السمة الكتابية الأيقونية. (١)



لكن. هي وسط مشكلات يعانى منها الباحثون في تعريف النص، من نوع؛ مقولات القدس والجميل واللاعقلاني. أصبح اليوم محسوساً « غياب كلية مفاهيمية قادرة على التوصل إلى تقرير «النص» وتسجيل موافق قوته وتحوله وصيرورته التاريخية وأثره على مجموع الممارسات الدالة » (٢)

إن النص الأدبي؛ يقوم بعقر خط عمودي (في مساحة النص) تتلاقى فيه نماذج الدلالية التي لا تحكيها اللغة التصويرية والتواصلية حتى وإن

ثم يعد اليوم ثمة نص صافي أو أصلي، بل هناك نصوص مؤسسة على مزيج من الخطابات

(٥) هذا ويميز العديد من النقاد والباحثين بين ما يدعى بالنص المغلق والنص المفتوح. ويقصد بالنص المغلق النص العبر عن نفسه بالاكتمال البنائي. أي صورته الأسلمية. أما النص المفتوح فيعبر عن نفسه بالتناثر، أي: النص جهاز غير لسماني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصل يهدف إلى الأخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فهو إذن إنتاجية، أو ترحال للنصوص وتداخل نصي(١٤).

ومن هنا جاء وصف إمبرتو إيكو للنص من حيث علاقته بالقارئ بأنه: «نسيج من القضايا البيضاء، والفجوات التي يجب ملؤها، وأن الذي أنتجته كان ينتظر دمجاً بأنها ستملا، وأنه تركها لسببين: أولهما لأن النص إولائية بطبيعة تعيش على فائض قيمة المعنى الذي يدخله في المنطق، وثانيهما: لكي يمر النص شيئاً فشيئاً، من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية، حتى إذا أراد النص بصفة عامة، أن يكون مؤولاً بهامش كاف من التواطؤ والمحافظة على نفس المعنى في مختلف أشكاله، فالتنص يريد أن يساعد أحد على الاشتغال».

وهذا يعني أيضاً - حسب إيكو- (النص كإنتاج يجب أن يكون مصير تأويله جزءاً من أوائله التأويلية الخاصة، وتوليد النص، هو تحريك استراتيجيات تشترك فيها توقعات أفعال الآخر كما هو الشأن في كل استراتيجية). ولا أحسب أن قول هالبري ليس هناك معنى صحيح للنص، إلا أن تعطي تأويلات عديدة للنص، وحيث أن سلسلة التأويلات غير نهائية، بحسب بيرس(١٥).

توالد النص - أو القارئ في النص

تحدد القراءات بمستويات ثلاثة: نقدية، وجمالية، وشعرية. تصود لغة المصطلحات الضابطة في القراءة النقدية، ويبرز أحكام القيمة الجمالية في الثانية. وقد تمتزجان ما في القراءة الشعرية التي تقيس في حصيلتها أمراً، تمازجاً مقارباً للنص الأدبي المقروء. وقد تكون القراءة الواحدة نقدية وجمالية وشعرية في آن واحد(١٦).

وإذا كان من شأن القراءة النقدية أن توثق الاستمرارية في الخلق حتى يسمح للنص بالانتشار عبر مجازاته المفتوحة. فإن نظرية التلقي تحصر على الوجود الفعلي للقارئ بالمشاورة النقدية لعملية الخلق. بعيداً عن كونه قارئاً مستوعباً للمادة فقط، ذلك أن حالة الإبداع هذه

متوحد مع الأدب (الفن) ومتطابقاً مع طابعه الاستبدادي، ويقصد بالمتحد تركيزاً - هو ما يجعل النص هذا متوافقاً مع قواعد البنية الخطابية المطلقة ذات القواعد البلاغية). وهذا يعني أن المحتل سيكون - بالرغم من أنه ليس حقيقة - الخطاب الذي يشبه الخطاب المشابه لواقع. أي بمعنى: أنه معنى. ذلك أن المحتل لا يعرف، ولا يعرف سوى المعنى الذي هو بالتبعية له، ليس بحاجة لأن يكون حقيقياً كي يكون أصيلاً. ومن حيث هو حالة وسطى بين المعرفة واللامعرفة، بين الحقيقي واللامعنى. فإنه الدائرة الوسيطة التي تتصلل إلىها معرفة مقننة تقوم بضبط ممارسة البحث عبر اللساني من خلال الإرادة المطلقة للناقصات للكلام الشخصي، إذن، فمشكل المحتل هو مشكل المعنى، فإن يمتلك موضوع ما معنى، يعني أنه محتل: دلاليًا ورتبياً، وكونه مستملاً ليس غير كونه ذا معنى، وبما أن المعنى (خارج الحقيقة الموضوعية) أثر متداخل خطايا، فإن الأثر المحتل مسألة علاقة بين الخطابات.

وعلى هذا: إذا كان المحتل يبدل على المعنى كتنحية، فإن المعنى يكون محتلاً عبر آلية تكونه، فالمحتل هو معنى خطاب بلاغي معين، أما المعنى فهو محتل كل خطابي، ويذا يمتدح كل نص منظم بلاغياً نصاً محتلاً(١٦).

ولعله من غافلة القول أن نقول: إنه لم يعد اليوم، ثمة نص صافي أو أصلي، بل هناك نصوص مؤسسة على مزيج من الخطابات، وبعبارة ثودورف: (إنه من اليوم الاعتقاد أن العمل الأدبي يوجد مستقلاً، فهو يظهر داخل عالم أدبي مستقلاً، مستقلاً، وقد وجدت من قبل، وهو يتدرج في هذا العالم، فكل عمل فني يدخل في علاقات مقددة مع مؤلفات الماضي التي تشكل حسب الفترات، ترتيبات مختلفة(١٧) - وهو ما أطلق عليه جبران جيهيت: (جامع النص). وهذا يعني وبإيجاز:

(١) أن النص نسيج من الافتباسات تتلحدر من منابع ثقافية متعددة. تدخل في حوار مع بعضها البعض، لكنها تجتمع عند نقطة في القارئ: القارئ هو الفضاء الذي تترسم فيه كل هذه الافتباسات،(١٨).

(٢) والنص ليس هو موضوع الشعرية عند جبران جيهيت بل جامع النص - أي مجموع الخصائص العامة أو المتأالية التي ينتمي إليها كل نص على حده. فقد بات النص فضاءً ذا مدان متعددة، وأصبحت

الشعرية - تبعاً لذلك - بحثاً في هذا الفضاء. فالتنص إذن، موضوع الشعرية التطبيقية(١٩).

(٢) والنص الأدبي هو ما يميز الوظيفة الشعرية، وليس أي شيء يقع خارجاً، ويمكن تعريف الشعرية - حسب رومان ياكوبسن- بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً. وفي الشعر على وجه الخصوص(٢٠).

(٤) والنص لكي يكون نصاً لا بد من مؤلف - حسب القائلين بأهمية المؤلف: (فالنص هوية كاتبه). وأنا الكاتب لا نتكشف إلا في كتبه(١١).

(٥) والنص - أي نص - لا ينطلق من فراغ ولا يكون نصاً إلا دخل ثقافة معينة. وإنه متماسك مباشرة مع العالم الخارجي بعلاقة رمزية أو إيقونية، وبذا تكون معرفة المؤلف والمرجع ذات أهمية في فهم النص وتحليله كظاهرة أو واقعة أدبية تطوي على قدر كبير من الترميز والمحاكاة(١٢): (وعينا ذكرى والمقل ذكرى. ولذا فإن هذه الروايات الجديدة كالكتير من الشعر نهست إلا ضروباً من الترجمة الذاتية، وهذا لا يصدق على جويس وويرست حسب، بل على توماس مان وفرجينيا وولف و... تم. إلهوت، وغيرهم).

أما آخرون مثل ريفاتير فيرون(٢١) أن الواقع والمؤلف يفني عنها النص). فليس الأسلوب هو المؤلف، بل النص. أما المرجع (الواقع) فلا قيمة له في التحليل. ذلك أن الظاهرة الأدبية تنحصر في النص وسلطانه على القارئ(٢٢) أنه من خصائص النص، أنه لا يحيل إلى واقع خارج عنه، يثبت صوته أو كذبه في ذاته. وإنما هو - أي النص - مدونة لها واقعها الداخلي، فصنعه يستمد من ذاته وليس من خارجه. فاللغة تولد من اللغة، واللغة تدخل إلى اللغة(١٣).





إياد سعيد

(٦) وهذا يعني، ينبغي أن ينظر إلى العلاقة بين القارئ والنص، بوصفها علاقة تأثير واتصال، تسير في اتجاهين متبادلين: من النص إلى القارئ. ومن القارئ إلى النص، حيث يضيف القارئ إلى النص إبعاداً جديدة. قد لا يكون وجودها بارزاً فيه، لكنها ليست ملصقة، عنوة فيه. وعبر التقاء القارئ بالنص يتكرر النص ويتولد من النص، نص أو نصوص جديد(٢٠).

أما تيودور هبزي أن عملية القراءة تجمع بين أبرز خصوصية العمل واكتشاف آليات النظم الجمالية. فالعمل في حد ذاته نظام من الكتابة. ولكنه يندرج تحت نظام أكبر. لذا فإنه ينبغي على القارئ أن يركز قراءته على إدراك العلاقات بين المستويات المتعددة للنص.

هذا، وينهض باتريك أويلر إلى أن أحد المبادئ الأساسية في النظرية النصية التي أعقبت المفاهيم البنيوية هو: أن أهم دور يؤديه قارئ النص الأدبي إنما يتمثل باستمراره في مد وتوسع هذا النص، ليقسح بذلك المجال أمام المزيد من الحركة النصية بحيث لا يكون القارئ بعد ذلك مجرد قارئ، بل يكون كاتباً لنهاية للنص.

وقد لاحظ (ديريك أرتيج) أنه لا يمكن تجاهل الكتابات حول جويس حيث قال: (فيذا الجبل الهائل من النصوص الوردية، لا يمكن أن يكون بأي حال من الأحوال خارج كتابات جويس البتة، ويمكن رؤية هذا الزحام الهائل من الكتابات بوصفه امتداداً للنص الذي يحيط به ولعزيه على نحو، ليصبح أكبر وأكثر ثراءً وغنى مما كان عليه زمن كتابة جويس إياه. فتمه إحصاس يفيد بأن كل هذه الكتابات موجودة داخل نص جويس الأصلي بطلته وتقلقه وتضاعف من حجمه الأصلي عدة أضعاف). (٢١).

ينبغي - وحسب (إل. إل. جيمز) - أن عملية تفكيك الشفرات أو السنان تقسم المجال لظهور نص آخر. قوامه بنى علامانية مشوشة وما يشبه الاجتزات: أي (نص لا مركزي مدون هو الآخر).

ونصمير آخر: إن تفكيك تسلسل الترميز وحل الرموز من شأنه أن يؤدي إلى نمط من أنماط الأرشيف، إلى نص ذاكرة مملقة في لا زمنيها حاضرة، ظل غياب أي شفرة تسبب الشفرات التي تكون منها والتي لم يعد يميز أية أهمية لها في خانة الماطف). (٢٢).

وهذا يعني - وحسب جان ريكاردو- تعد القراءة النصية (إحدى الآليات التي تجعل من النص، مملكة تقوم بمضاعفة

الإجراءات والنتائج بين القراء. أي يقتضي على نظرية القراءة معرفة الطريقة التي تختلف بها إجراءاتهم القرائية، مثلاً. فإذا قررنا أن كل قراءة لنص ما هي ذات خصوصية مميزة وغير قابلة للتنبؤ بها، فإن ذلك يمكن أن يكون الحقيقة التي تتطلب شرحاً. إن دراسة القراءة هي طريقة استقصاء عن كيف يكون للأعمال الأدبية، المعنى الذي تشتمل عليه. ونترك السؤال الخاص بأنواع المعاني أو صنفها في الأعمال الأدبية مفتوحاً تماماً.

(٤) وحسب نورمان هولاند: ليس للعمل الأدبي وحدة) unity حيث يتم توحيد بطرق مختلفة من تشاغل القراء. على أن هذه الوحدة التي يصنعها القراء، ليست سوى تصور موضوعي ذاتي خاص بكل قارئ لوحده.

(٥) وفي القراءة - ما ينبغي تجنبه، هي المواقف التجريبية. والتركيز بدلا من ذلك على العمليات التأويلية العامة. فعند إلحاقنا نظرة على القراءات المتوعدة لتقصيدة (لننن) للشاعر بليك، يمكننا أن نتبين بأن تأويل الأعمال الأدبية يعتمد على تقاليد خاصة يمتين أن يتم وصفها، وإن ما تظهره التأويلات المتعددة لهذه القصيدة بشكل مؤكداً مهماً هو أهمية «الوحدة»: الوحدة التي تصنعها مجموع قراءات القراء (١٩).

ليست من صنع المبدعين وجدهم، فإن القارئ والنقاد جزء أساس من حالة إبداعية لا تكتمل بدون هذا الثلاث العنصر المتماثل: المبدع ونتاجه، المتلقي وإمكاناته، الناقد وطرائقه وأدوات عمله. وهكذا فإن البيضاء المرخص - بحسب تعريف البيض للنص بأنه تسميح من القضاة البيضاء - يخلق في إدراك المتلقي مطابقت ذهنية أو ضمنية تسهم في ربط النص بفحوا (الراهن/ الممكن) (١٧).

والسؤال: من هو هذا القارئ الذي يكاثر النص أو يعيد خلقه؟ إنه - حسب إمبرترايكو: القارئ النموذجي أو القارئ المثقو، حيث ثمة جدلية تتشكل بين استراتيجية المؤلف وجواب القارئ النموذجي: فكما كان نص ما أكثر إبداعاً من الآخر، كان هناك نص جديد ومثير يمكن تحقيقه أو قد تم إنتاجه (دون كيشوت لبيير ميثان - مثلاً- مختلف جداً عن دون كيشوت سرفانتس- وهكذا بوليسيس جيمس جويس ليس هو بوليسيس مومبروس في الأوديسة) ويكاتب هذا النص الآخر (أو نص آخر) تصل فيه إلى وضع نقد للنص الأصلي أو تصل فيه إلى اكتشاف الإمكانات أو القيم المستترة في النص الأصلي. ويمكن لبنية نص جديد قد تم إنتاجه في الوقت نفسه، إذ أنه من الأكيد، أن رواية محكية تصبح رائعة لأنها تصير رواية أخرى (١٨).

يبقى أن نقول مع جونثال كلر في مقالة: (في نظرية القراءة) أنه عندما يتعلق الأمر بالشكل Form والمعنى Meaning من حيث أننا نتعامل مع أعمال أدبية ذات شكل ومعنى، لا بد في القراءة، من مراعاة ما يلي:

(١) أن الشكل والمعنى ليسا في النص نفسه حسب، بل ينبغي الأخذ بالاعتبار، التقاليد الخاصة وإجراءات التأويل التي تمكن القراء من الانتقال من المعنى اللغوي للعمل إلى المعنى الأدبي لتلك الأعمال في القراءة.

(٢) في التركيز على القارئ في القراءة، لا ينبغي تجرييد المؤلف من مجده كلية. وكأنه لا يفعل شيئاً وأن القارئ هو الذي يفعل كل شيء. مع الاعتراف بأن القارئ- القارئ النموذجي بتعبير إيكو، وليس أي قارئ - هو من يزودنا بدلائل أوفر وافضل، قدر، تلقى الأمر بشروط المعنى.

(٣) إن أية نظرية للقراءة لا بد أن تكون مهمة اهتماماً شديداً، بتوقع





د. صبري حافظ

كما أن مسيرته الطويلة نحو الرواية متضمنة بشكل غير عادي في النص التحتي الأيروسي في أعماله من قبيل مقالات نقدية أو مقالات بيفية، ويرتبط هذا النص التحتي بثيمة الحسية أو تسر الكتابة، وهي ثيمة تتخلل مجمل عمله وتحتم عليه مواقفه المتناقضة نحو البلاغة (٢٥).

وعود إلى إدوارد سعيد في (العالم والنص والنقد) يشدد سعيد على المسؤوليات الأساسية المناطة بالنقاد، وبالمقام الأول أن يناهض النقاد سلطة التشكيلات الشكافية المهيمنة، وذلك أن النصوص - حسب سعيد - توجد في «الدراسات والزمان والمكان» وهكذا - فهي هي العالم، ومن ثم دنوية، ذلك أن «الدنوية» كمن في العلاقة بين النص والواقع السياسي الذي ينتجه.

وباعتبار سعيد : دنوي- علماني- فقد لاحظ أن «هاجس «النصية» في نظرية الأدب المعاصر هو التضاد مع «النقد الدنوي» الذي يرفض التشدد بالجملة، فالنص نتاج لظافي متعلق بأنظمة السلطة الخارجة عنه والداخله فيه، وعبر سلطته التمثيلية، فإنه تحدث عن العالم المحيط به، ولو كانت النصوص متعلقة بهم «التاريخي الحقيقي»، فكيف يتأتى لها أن تنفصل عن عالمي الزمان والمكان واللغة التاريخية التي يرتبط بها؟ فالدنوية، إذن، موجودة في النص بالقدر الذي يتجسد فيه النص في العالم خارجه.»

«وجمال القول أن سعيد يؤمن، خلاف الناقد ما بعد الحداني، بوجود أصول للنص تحدد سادة المنتج والملايسات الأبيولوجية التي لها تأثير على الشكل والمضمون، ويجب على الناقد أن يربط نفسه بالعالم خارجه دون أن يفقد وجهته نحو الجمهور أو الجمال الاجتماعي، وفيه النص والناقد وجمهور القراء مشمولون بملاقة جنلية» (٢٦).

النص والتأني - أو كتيبة النص

التأني..... كأي مصطلح معاصر- غالباً- ما تعدد مفوماته الدلالية، فهو عند جوليا كريستيفا، أحد معيزات النص الأساسية والتي تحيل إلى نصوص أخرى سابقة أو معاصرة.

أما فوكو فذهب إلى أنه لا وجود لتأنيير لا يقتضيه تعبيراً آخر ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أصوات متسلسلة ومتتابة. (٢٧) وذهب رولان

يقول شولز إن العلاقة بين النص والعالم ليست مجرد إشكالية مثيرة في النظرية النصية، بل هي أولاً وأخيراً الإشكالية التي تؤسس النظرية النصية. وفي الوقت الراهن هناك موقفان بخصوص هذه الإشكالية، من الممكن أن نطلق على الموقف الأول: دنوي، والموقف الثاني هرمسي (بائلي). ومن الطبيعي أن يرى أصحاب الموقف الأول (الدنويون): النصوص معتمدة تاريخياً على حوادث عامة وشفرات متجسدة اجتماعياً، بينما يرى الهرمسيون، النصوص متاملة نفسها بلا مرجعية، ولذلك تأني على النقد.

لكن النصوص بالنسبة لفريدريك جيمسون ليست واضحة فقط، بل تخضع لما يشكل نصوصها التحتية subtexts يقول مثلاً: «إن النمط الذي اخترعه ما هنا يمثل، بما فيه الكفاية، الشروع في إعادة كتابة النص الأدبي على النحو الذي تدعو منه إعادة الكتابة هذه إعادة كتابة أو إعادة بناء لـ نص تحتي subtexts سابق ذي طابع إيديولوجي أو تاريخي، لكن علينا أن نفهم أن هذا النص التحتي ليس حاضراً بعد ذاته على نحو مباشر أي لا يمثل الحس المشترك عن الواقع الخارجي، ولا حتى السرديات المتعارف عليها في كتيبات التاريخ الموجزة. بل هو على الأصح، بعد ذاته، (إعادة) بناء تاتي بعد الواضحة».

ويرى (أنيت لافرسن) إن كتاب رولان بارت: (بارت بقلم بارت) وكتابه (خطاب العاشق) يتصفان قبل كل شيء باستمداع غير مباشر لحواله الجنسية،

معنى الكلمات هكل فقرة تتراعى هكذا - حسب نظام من الأبدال المتناقض.

وعلى وفق أربعة ضروب من القراءة في الأقل: القراءة السطحية وهي التي تحتفظ بمعنى واحد للكلمات، والقراءة العميقة التي تستدعي ميداناً دالاً من الكلمات، والقراءة التناغمية التي تستدعي ميداناً دالاً والذي يتم الحصول عليه بالتورية، والقراءة النفسية التي تأخذ بالاعتبار المبدان الدلالي الذي يتم الحصول عليه من خلال تأثير التسمية النصية. وليس معنى هذا لا توجد مفارقة. إذ أن كل قراءة تمناني مما يمكن تسميته: خداع اللامني، فداً ما ينزع المعنى الذي تم الحصول عليه إلى ملء الأفضنة: ملء النص، وإرضاء الفارئ، وبإختصار: إن المعنى: يخفي المعنى. (٢٨).

وأخيراً نقول مع أحمد حودوس: لا بد من التسليم بعدم زوايا للنظر إلى النص الأدبي، ويمكن أن نصنف

- معظم الدراسات وزوايا النظر في ثلاث: ١- إتجاه ينظر إلى النص الأدبي على أنه وليد عوامل اجتماعية متشابكة. وهو صورة لها على نحو أو آخر. ٢- إتجاه ينظر إلى النص الأدبي على أنه وليد عوامل نفسية فردية متشابكة وهو صورة لها على نحو أو آخر. ٣- إتجاه ينظر إلى النص الأدبي بوصفه دائرة مغلقة، ينمو ويتشكك وفق قوانينه وشروطه الخاصة به. وهذا يعني أن النص الأدبي يخضع لثلاث متغيرات:

- ١) المجتمع وتاريخه.
 - ٢) شخصية المبدع وتاريخه.
 - ٣) اللغة وتاريخها وخصاصها.
- ويمكن أن نصنف: شخصية القارئ وتاريخه، ونذكر بقول الجرجاني عن استجابة الملقني للنص، قال: (إذا رأيت بصيراً بجواهر الكلام يستحسن شمرأ أولاً يستجيد ثراً، فإن هذا الاستحسان أو عدمه لا يرجع بالدرجة الأولى إلى ظاهرة الوضع اللغوي، أو إلى وقع الحروف، بل إلى أمر يقع من المرة في هؤلاء).... (٢٩).

النص والعالم والنص التمني- التمنيوي

يلقى روبرت شولز على مقولة لإدوارد سعيد في كتابه (العالم والنص والنقد) حول النزعة النصية في النظرية الأدبية: (فقد عزلت نظرية الأب النص عن الملايسات والأحداث والأجسامات الفيزيقية، أي عما جعله ممكناً ومفهوماً بوصفه ثمرة من ثمار الإنسان..)





رولان بارت

شكلانية خاصة. ثم المنهج الاجتماعي بحثاً في النص عن أيديولوجية كامنة أو ظاهرة فيه: سياسية، اجتماعية، فكرية.. الخ. لكن لبعض النقاد رأي آخر يقول: بأنه لا يكفي منهج نقدي واحد لكشف جميع طبقات النص الثقافية والجمالية والدلالية.

والحال، إن بعض نقاد النصوص الأدبية، غالباً، ما يعضمون النص لأكثر من منهج أو لروى نقدية متعددة تبعاً لتمددية النص - بوصفه - كما قلنا - يتألف من عدة (طوائف) و (فئات) فالنقاد البنيويون - مثلاً - كل ينظر إلى النص الأدبي من زاويته:

فلوسيان جولدمان صاحب منهج البنيوية التكوينية اهتم « بدراسة بنية الفكر أو رؤية العالم. وعلى أساس أنه كلما اقترب النص اقتراباً دقيقاً من التعبير الكامل المتجانس عن رؤية العالم عن طريقة اجتماعية كان أعظم تلاحماً في صفاته الفنية » (٢٥).

و رؤية العالم عنده: كيان أنطولوجي حارّ داخل العمل الأدبي وخارجه في آن. باعتبارها أساساً أبستمولوجياً لهم العلاقة بين الأجزاء والكل داخل كل بنية من منجزات الخلق الثقافي - ومنها الأدب. (٢٦).

أما رولان بارت فلا يرى إلا قيمتين أدبيتين هما: الكتابة والقراءة أو لنقل: الكتابة - القراءة. بمعنى: أن الكتابة تقرأ القارئ: النص يتكلم طبقاً لرغبات القارئ. في النص لا يتكلم إلا القارئ وحده. أما القراءة الكتابية: فتعني: أن

ويتحدث فلاديمير كرونزسكي عما يندعوه خارج أو ما قبله وبين النص. متمسكاً: كيف يوسم النص من قبل أما خارج النص، وأما قبله؟ يقول: كل رواية تقترض رواية أخرى تشبهها أو تناصرها. إنها تقترضها بما هي علاقة جدلية. وبما هي مرجع نصي مباشر أو غير مباشر. وكل رواية تقترض وجود نظرية عن الواقع وعن الواقعي هي التي تتجلب تخيلية الرواية ورمزيها. أما قبل النص يرسم في نص الرواية بمثابة وشوم وسمات، أو بمثابة تكوينية. هذه البنيات هي: التناس، الأيديولوجية، الأكسيولوجية، المرجع، الجمالية، الدوافع، وهذه كلها مقولات إجرائية لأنها تمكن السيميائية الثقافية من أن تبرز كيف أن نماذج الرواية، تغير، تتبادل، وتتكون.. إن ما ينظم عوالم النص الروائي هو: النماذج المرجعية والأيديولوجية والأكسيولوجية، والتناسية، والجمالية، والدافعية. (٢٧).

« إن الإبداع الروائي يمتزج بتجديد دافع المحاكاة. وهذا الدافع، يحتضن مبدأ التمثيل، ما دامت أنساق العلاقات تتكون في سياق الواقعي. وما دام اشتغالها واستمرارها ينجليان بوضوح تام فوق أرضية هذا الواقعي.. » « فالتماثل الروائي يفترض بل يبين الأسس للنمذجة للملامات المدمجة في إنتاج النص. علماً أن السنت للنمذج هو الذي يصل الرسالة الروائية بالجميد الاجتماعي والواقعي المتسم بالتقيد.

وبمعنى آخر يصل النص بما قبله أي بالأيديولوجية، والمرجع، والأكسيولوجية، والتناس، والدوافع، والجمالية. (٢٨).

النص في مناهج النقد الأدبي

هناك من ينظر إلى النص الأدبي من جهة واحدة ويمتنطون واحد. بعضهم يحفر في ضمير المؤلف والظروف الواقعية والتفسي والاجتماعية.. ليصل إلى دلالة النص والمقاصد الكامنة وراءه.. وبعضهم لا يهمل المؤلف ولا أية عوامل إنتاجية قدر ما يهمل النص كإنتاجية جمالية لغوية وبكل ما يتصل باللفة من صور ورموز بلاغية- بيانية. أي النص كبنية شكلانية قبل كل شيء. وثالث ينظر إلى النص لغاية دروية أخلاقية، سياسية... أي مدى فعالية النص، كخص حاش، أو ما يدعى بالنص الأيديولوجي. وهذه القراءة غالباً، أيضاً، ما تسلك منهجاً مهيئاً لكل واحد: مثل منهج التحليل النفسي لمنتج النص والنص. والمنهج الشكلاني أو الجمالي للنص كبنية ذات خصوصيات تشكيلة أو

بارت إلى أن ميزة التناس هي لا نهائية. أي أن ميزة النص - الأثر الأدبي أنه يفتح أفقاً جديدة دائماً بخصوص أخرى. فكل أثر أدبي جيد قابل للتناس. وكلما كان أكثر انتقاساً، كلما كان أكثر قبولاً لأن يتناس (٢٨).

ويقترح جون كويلر: أن المنجزات الحضارية/ الفنية والأدبية هي أشبه بمقتامة مفتوحة تتولد كل متتامة عن السابقة لتتحد في اللاحقة. وهكذا: فكل ما لدينا الآن من الأشياء المصنوعة هي: إما صورة طبق الأصل عن شيء صنع قبل أمد وجيز أو صورة مغايرة له. وهذا الشيء الذي صنع قبل مدة وجيزة هو بدوره أيضاً صورة عن شيء آخر صنع قبله. وهكذا تشكل هذه الأشياء كلها، سلسلة متصلة الحلقات ترجع إلى هجر التاريخ البشري» (٢٩).

وهذا يعني باختصار. أن التناس أمر لا مفر منه. إنه « كامل بالقوة في أي نص. فما أن يوجد نص حتى يتناس.. » بل إن التناس، فضلاً عن حتميته- فهو ضروري في الثقافات والحضارات. لأنهل تقوم على مبادئ الاتباع والأبداع. ومع الإقرار بضرورة مبدأ الأبداع في العمل الأدبي، إلا أن الواقع يشير إلى أن أكثر أجزاء العمل فردية، هي تلك التي يثبت فيها أجداد المبدع المولى، خلودهم فيه. على حد تعبير تشارلي بوت. (٣٠).

وعليه، من الوهم، أن يعتقد البعض أن العمل الأدبي يوجد وجوداً مستقلاً، إنه يظهر داخل عالم أدبي تسكنه مؤلفات قد وجدت من قبل، وهو يندرج في هذا العالم. فكل عمل هندي يدخل في علاقات معقدة مع مؤلفات الماضي التي تشكل حسب الفترات تراثيات مختلفة (٣١).

وهذا أيضاً ما ذهب إليه جان زيكارد- حول ما أسماه (مكتبة النص) أو التناس الواسع. قال: « إن نصوص المؤلف نفسه، ونصوص مؤلفين مختلفين يضمها كتاب واحد والنصوص المذكورة في النص، والنصوص التي يحافظ كل منها، من دون أن ينتمي إلى أي صنف من الأصناف السابقة، تحتوي على عدد من مرتفع جداً من الروابط المتناسعة مع النص موضوع النقاش لدرجة تجعله يستفيد من تأثير الافتراض الذي كان أساسه أمراً لا يمكن إغفاله في النص. ومثال على أحد النصوص المستعمدة في النص- الذي بوصفها تسميته مكتبة النص: مذكرات من وراء القبر المذكور مرات عديدة في الأبحاث عن الزمن المفقود. وهكذا العديد من الأساطير- كان شاتو بريان- قد قصها في مذكرات ما وراء القبر (٣٢).



لا ننشئ اللغة، إنما نسكن بنية تمكنا من الكلام. وهذا يعني أن كل نص وكل جملة نتحدثها أو نكتبها منظمة مما هو مكتوب أصلاً (٤١).

وأخيراً، كيف يقرأ التفكيريون النص؟ المشتط السالي لجابري سيبفاك يعد واحداً من أفضل الطرق التي تصف الكيفية التي يقرأ بها التفكيريون النصوص. يقول:

«أنشأنا قهاتنا بمك شفرة نص ما على نحو تقليدي، لو صادفتنا مفردة يبدو أنها تضم ثنائياً غير قابل للحل»

وإستناداً إلى كون مفردة واحدة قد بدا أنها تشغل أجهاناً في النص بكيفية معينة وأحياناً بكيفية أخرى، ومن ثم تبدو وكأنها في موضع لا يطله غياب معنى موحد- فإننا نمسك بهذه المفردة، ولو بدا أن مجازاً يلطم ما يطوي عليه من تضمينات ضوف نمسك بهذا الجواز. وسوف تقتفي أثر فامراته عبر النص، فتدري النص في طريقة إلى أن يصل من حيث هو بنية إخفاء كاشفاً انتهىكه لنفسه بنفسه وكاشفاً عدم قدرته على الحسم».

(٤٢).

خاتمة

(١) إذن. هناك نصوص بحسب الحجب التاريخية والاتجاهات الفنية الفكرية: النص الكلاسيكي، الرومانتيكي، السريالي، الواقعي، النص القديم، ونص الحداثة... الخ.

(٢) وهناك نصوص بحسب الأجناس الأدبية والفنية: النص الروائي، النص القصصي القصير، النص الشعري، المصغي، الدرامي، الموسيقي، التشكيلي... الخ.

(٣) النص الظاهر والنص الخفي كالنص الأشاري، والنص المحتمل، والنص الفراغ أو القفوة... الخ.

وهكذا تعدد مفهوم النص تبعاً لرؤية المفهومية لهذا الكاتب أو تلك الجماعة. وعلى سبيل المثال- في الوقت الذي يعرف «هاموس الأسمية، الفرمنسي» (النص بأنه عبارة عن مجموعة من الجمل المفيدة، عينة من السلوك، الألسني،



د. حاني غنم



أمير ريك

قيمة النص هي في أن يجعل القارئ يكتبه أو يبعد كتابته.

وقال: النص الذي يراد به أن يكتب هو نحن في حال الكتابة. قبل أن تصبح لعبة العالم اللانهائي (العالم بأعتبار لعبة) مخترقة ومقطعة وموقوفة ومجمدة بنظام واحد: أيديولوجية. جنس أدبي، نقد) يقتصر كثرة المفردات، وافتتاح الشبكات، ولا نهائية اللغات، النص الذي جعل لكتبتك، هو الروائي بلا رواية- الشعر بلا قصيدة، المقالة بلا حديث، الكتابة بلا أسلوب، الإنتاج بلا ناتج، البناء بلا بنية» (٣٧).

وباعتبار العمل الأدبي في أبسط مظاهره يمثل نشاطاً لغوياً يصدر عن إنسان. قال جبرار جيبيت ب (علم الأدبي البنائي)- باعتباره أن علم الأدب البنائي يتجنب كل المحاولات التي تقو إلى اختزال العمل الأدبي، على نحو ما يصنع التحليل النفسي أو الشروح الماركسية- ومع ذلك فإن علم الأدب البنائي يقوم بطريقته الخاصة بنوع من الاختزال الداخلي، بمعنى أنه يصطدم بمادة العمل حتى يصل إلى هيكله انظمي، وهذه العملية ليست سطحية في الحقيقة، بل هي تمثل- إلى حد بعيد- نظرة حادة أشبه ما تكون بالأشعة الحمراء التي تستطيع أن تتوغل في أصاق الشيء، إذا هي سلطت عليه من الخارج» (٣٨).

أما أصحاب المنهج العلمي - أي من يذهبون إلى أن دراسة الأدب يجب أن تكون علماً - فيرون أن أكبر مهام النقد

أهمية هي: فك رموز الشفرة الشعرية المفقدة والتصرف على الاستراتيجيات الفاعلة في النص الشعري) أي (يتناول النص الشعري كص له آلياته الفاعلة، وخصائصه المميزة ولفته الخاصة من جهة، وكص تحقق كينونته على الوتر الممتد من الإطار المرجعي حتى السياق: الأطار - النص- السياق) (٣٩).

واعتد بعض الباحثين ما يسمى بنظرية السياق الاتصالي التي يتحدد للنص من خلالها، وظيفة معينة. يقول سميتز (على عكس الاتجاهات الداخلية الباطنية التي تصرف النص بالنظر إلى مكوناته فالأراء الجديدة تعتمد في نظرية النص على السياق الاتصالي، وما يتضمنه عملها. وترى أن النصوص ليست سوى مجموعة من الرموز القوية المبررة، وأن وظيفتها إنما هي الاتصال الاجتماعي) (٤٠).

وعن النص والمؤلف في نظر البنيوية وما بعدها- ومن وجهة نظر جاك دريدا، يكتب ماري كلايفز: في البنيوية تختفي فريدة النص لصالح النظر إلى إلفاظ وأنظمة وبني. كما تم إخراج المؤلف باعتبار النص وظيفة نظام لا فرد، خلاف النموذج الأنساني الرومانسي الذي يرى أن المؤلف هو أصل النص وخالفه، حيث تجادل البنيوية بأن أية قطعة كتابية، أو أي نظام دلالي، ليس له أصل. وأن المؤلفين يسكنون بني موجودة قبل (اللغة) تمكهم ما صنع أي جمعة معينة، أو قصة- أو أي كلام. ومن ثم يمكن القول: أن اللغة تتكلمنا - لا نحن من نتحدث اللغة. إنما

حداثيها كان أم تقليدياً (٤٤).

ومن هنا تأتي أهمية ربط النص بالكتابة: (نسم نضاً كل خطاب تبنته الكتابة..). هاتينيتين بالكتابة مؤسس للنص نفسه. كما ذهب بول ريكور. ذلك أن من شأن ربط النص بالكتابة، ربط الكتابة بالقراءة، حيث ننظر إلى النص كرسالة متبادلة بين كاتب وقارئ في اتصال الأدبي، ومن ثم اعتبار: (كل قراءة للنص هي فهم جديد له، ولذلك فنحن لسنا إزاء نص واحد إلا بوصفه موجوداً فيزيقياً. ولكننا إزاء أعداد لا حصر لها من النصوص المقروءة، لأن القراءة تحول الوجود الفيزيقي إلى نص. آخر، ليس هو الوجود الفيزيقي قطعاً- وليس هو تجربة الأديب الانفعالية، وإنما هي تجربة جديدة للمتلقي آثارها النص، ومن ثم تتفاوت طبيعة النص، بتفاوت المتلقين، ويتقدمهم وتكرارهم، (٤٥).

نالد وكاتبه عراقي

هو هذا النص؟ ومن يؤثته؟ إنه- يمكن تعريفه بالنص الذي يقفي أو اختفى معناه في داخله ويبدأ وكأنه نسج من البياضات والفجوات. ولكنه- في الوقت نفسه- يقود القارئ ليملاً هذه الفجوات عبر عملية القراءة. ويتعير آخر: (بما أن عملية القراءة تتم حصراً بين فاعل وفاعل- أي بين النص والقارئ- صار حتماً أن يملأ كلا الفاعلين الفجوات. بمعنى أن القارئ من خلال عملية القراءة يملأ النص الذي أخذ هيئة فراغ. والنص الأدبي من خلال العملية ذاتها يملأ فراغات القارئ أعرافه، مرجياته النفسية والاجتماعية، معرفياته) باعتباره سيرة " لا يمكن للنص أن يوجد من دونها. مثلاً لا يمكن للقراءة أن تتم من دون النص،

وهذا يعني أن الفجوة أو الفراغ هي بذاتها نص لم يكتب بمد. وممالة ملته أو تأليته من قبل القارئ لا يمكن حسمها دون المرور على جدلية النص الأدبي ذاته،

يمكن إخضاعها للتعليل، ويمكن أن تكون مكتوبة أو محكية، ذهب تودوروف إلى أن النص يمتلئ أن يكون من جملة واحدة أو من كتاب يكمله. أما رولان بارت فاعتبر النص: (إشارة مفتوحة على عدد لا يحصى من المعاني والدلالات لأنه بناء بلا إر، ولا مركز يتميز بالحركة والتفاعلية المستمرة. ويتطوى على تمديد المعنى الذي لا يمكن أن تقتضيه شبكة التفسيرات. لأن له طبيعة إنجزارية كما أنه يتفاعل مع غيره من النصوص. وينتمي إلى مجال تآصلي. ولكنه يطبع في نفس الوقت بخرافة الأصول والمصادر. ولا يعترف بمفهوم الأوبة، وهو يرتبط بعملية الكتابة بعملية القراءة الخلاقة والفعالة التي تتداخل معه من منطلق المتعة والمشاركة (٤٦).

هذا- وكان أن عرف إمبرتو إيكو- النص بأنه نسج من الفضاضات البيضاء والفجوات التي يجب ملؤها- كما ذكرنا- فكان أن تولد مصطلح أو نص دصي ب (النص الفراغ أو الفراغ). فما

المصادر والإشارات

- (١) د. محمد مفتاح، (كلمات للحظ الشمرى: استرجاع النص - ص ١٢).
- (٢) جوليا كريستينا، (علم النص)، ت. فريد الزاهي - دار توفيق - ١٩٩١/ص ٧٠٨.
- (٣) نفسه: ص ٩٠٨.
- (٤) نفسه: ص ١١.
- (٥) نفسه: ص ١٢-١٤.
- (٦) نفسه: ص ٤-٤٨.
- (٧) تودوروف: (ملفوظات السرد الأدبي) مجلة (آفاق) ١٩٨٨/ع ٣١.
- (٨) رولان بارت، (موت المؤلف) مجلة (لهد) ت: عبد السلام بنيد الدالي - ١٩٨٥/ع ٧/ص ١٩٨٥.
- (٩) مقال: (القصيدة للصام شرج - مجلة كتابات معاصرة) ع ٥٧/٢٠٠٥/ص ٥٠.
- (١٠) نفسه: ص ٥٢.
- (١١) جان ريتشلت (سيرة نص السرد الأدبي) مجلة (آفاق) نفسه: ص ٨٢.
- (١٢) د. محمد مفتاح، (مجهول الالهة- دار توفيق) ١٩٩٠/ص ١٠٩-١١٠.
- (١٣) د. محمد مفتاح، (استرجاع النص)، ص ١١-١٢.
- (١٤) كريستينا، مصدر سابق - ص ٢١.
- (١٥) إمبرتو إيكو - نفسه: ص ١٤.
- (١٦) من مقال: (مدخل إلى قراءة النص الأدبي) - مجلة (آفاق) ع ٢٥ - ١٩٩٥/٧٨ - مقال جمال بك. (١٧) ينظر مقال: د. عبد القادر فيروز، (جماليات الشئ في نقد النص) - مجلة (آفاق) الأدبي - نفسه: ص ١١-١٢.
- (١٨) إمبرتو إيكو: (القارئ المتوحد) مجلة (آفاق) نفسه: ص ١٤٥.



(٣٣) مجلة (آفاق) مصدر سابق - ص ١٦٤.

(٣٤) نفسه: ص ١٦٥.

(٣٥) الماركسية وفنك الأدبي - نيري المجلدات: ت: د. جابر منصور - (مصدر) ع ١٩٨٥/ص ٣.

(٣٦) من مقال: د. في البنية التوليدية، قراءة في

لوسيان جولدمان - جابر منصور - (مصدر)

(٣٧) ع ٢٠٠٦/٢٠٠٦.

(٣٨) من مقال: (ملوك من البنية) - شكري

عبد - (مصدر) نفسه: ص ١٢-١٣.

(٣٩) من مقال: (منافع النقد الأدبي بين المنابر

والوصية) - عز الدين اسماعيل - (مصدر)

نفسه: ص ٢٤.

(٤٠) سيري حاطة - مجلة (آفاق) ع ١٩٨٦/١٩٨٦.

ص - ص ٤٤.

(٤١) علم لغة النص: حسن حسن بحيري / القاهرة

ص ٢٠٠٥-١١٢/١١٢.

(٤٢) من مقال: (دور: محولات البنية وما بعد

البنية) الشئ (آفاق) لجرعة الرأي) ٢٤ آذار

الفرقة) د. عبد الله ولد محمد سالم - مجلة

(الفرقة) ع ٢٠٠٦/٢٠٠٦.

(٤٣) من مقال: (نقائص النص إلى استراتيجيات

النص الأدبي) - ص ٩٠-٩٥ المصدر السابق نفسه

محمد تاسم علي.

(٤٤) من مقال: (النص الأدبي: طبيعته وجمالياته

د. كريم الوائلي - ص ٧٨-٧٧ المصدر السابق

نفسه.

(٤٥) من مقال: (النص الأدبي: طبيعته وجمالياته

د. كريم الوائلي - ص ٧٨-٧٧ المصدر السابق

نفسه.

(١٩) من مقال: (مقدمة نقدية في نظرية القراءة

لجوناثان كير - ت: نراس عبد الهادي - مجلة

(آفاق) ع ١٩٨٨/١٩٨٨.

(٢٠) د. نيلة إبراهيم: (القارئ في النص) مجلة

(مصدر) ع ١٩٨٤/١٩٨٤.

(٢١) باتريك أوبل: (الطريق النص) ت: محمد

دويش - (آفاق) ع ٢٠٠١/٢٠٠١.

(٢٢) إل. إل. جيمز: (النص وما وراء النص) ت: محمد

دويش / مجلة (آفاق) ع ٢٠٠١/٢٠٠١.

ص ٧٧.

(٢٣) جان ريكاردو (تفضيلا الجندية الروائية)

ت: كامل عبد- دار الشؤون الثقافية / بغداد

- ع ٢٠٠٤/٢٠٠٤.

(٢٤) مجلة (الكاتب) - الجزيرة - ع ١٩٩٣/١٩٩٣.

ص ١٦ مقال: (النص الأدبي بين الريح ومنتقله).

(٢٥) من كتاب: (البنية والتشكيل) ت: حسان

نائل - دار فؤاد للنشر - ٢٠٠٧/٢٠٠٧.

(٢٦) لقصير نفسه: مقال: (إدوارد سعيد وكتابه

التاريخ) - ص ٥٩-٧٢.

(٢٧) د. سيد علوش: (المصطلحات الأدبية

للمعاصرة) - دار الفيلاد - ١٩٨٤/١٩٨٤.

(٢٨) نقد والحقيقة - ت: إبراهيم الخطيب /

ص ٥٤.

(٢٩) نقد الفنون الإنسانية - ت: عبد الله الخلف -

بيروت ١٩٦٥/١٩٦٥-١٦-١٧.

(٣٠) مقالات في نقد الأدبي - ت: لطيفة الزيات -

ص ٦.

(٣١) رولان بارت - مجلة (آفاق) مصدر سابق

ص - ص ٣١.

(٣٢) تفضيلا الجندية الروائية - مصدر سابق -

ص ٣٣.

الرقابة على التراث

ليلى الأطرس

حركت الزواضع الساكنة جمود الساحة الثقافية العربية مع مطلع القرن. الحادي والعشرين.. بعدما نهاوب سلطة الرقيب السياسي في عصر المصا. وتعمل رقابة فكرية أخرى اجتماعية وعفانديه. ومع بروز السيرة الذاتية كجنس أدبي يلمى رواجاً على المستويين الشعبي والشعبي. ومع النزاع الأخير لمجمع اللغة العربية الذي يصارع عودة التآريخ الشموي ورشح العامية المصيبة. فامتلات سماء الإبداع بأسنله حائرة ومعارك على استحياء أو متفجرة

فمن يملك أن يكون قيما وحارسا على التراث العربي وموروثه ليصع مقاييس واعرافا تحاورها السرد الشفوي الشعبي وأسقط الرقابة منها؟

لم يصمد منصب رسمي سلطوي في مواجهه الحكواتي والمعنوتات والنكتة السياسية في المقاهي الشعبية على امتداد الوطن وتعد لهجاته. وفي سرد الحداث وليالي الحب والخصب. في عصف الريح وقبض الليالي الصيفية. في البوادي والأرياف كما المدن. وتجاورت نساء الهرمك قيود السرد وحطمت الرقابة تصريحا أو تلميحاً. فتشابهت حكايا العرب الشعبية رغم التضاريس والمردات. واجتمعت على القمر فوق الحدود والسخرية منها. الاجتماعية والدينية والسياسية. لإلقاء ما تنقله الأحبال في مفاهيمها وليالي أطفالها وقصص جداتها فاحتللت الخيلة الشعبية والتمازج الثماهي بين الأقطار وتعكس تاريخها ووعمها.

وترتبط قصيدة الموروث بأشكاله تهاهي أخرى هي المصيبة والعامية التي تمجرت منذ القرن الماضي بين رواد التنوير طه حسين وعلى مبارك وشوقي صيف وعباس العقاد. وبعدم نجيب محفوظ الذي أكد مرارا حيرته أمام المحكي في الأدب ثم توصله إلى لغة ثالثة هي الفصيلة المسطلة للحوار. معللا ذلك بأن الرواية تقوم على الحبال: فلتنخيل إذن أن الأشخاص العاديين والأميين يستطيعون التحدث بالفصيلة. وتمرد كثيرون على مقولة أساتذهم واحتاروا بين الفصيلة والعامية

لا يملك أحد حق الادعاء على التراث بأنه غير أخلاقي. تماما كما لا يملك حق تغليب المصيبة على العامية. فامتزاج الاثنين خلق خصوصية الموروث منذ ألف ليلة وليلة مروراً باني زيد الهلالي وعترته وغيلة وتعريبه نتي هلال وغيرها. وهي سامر الشعوب يعطعون بها ليايهم ويتناقلون بطولانهم. وحوها ثارت المعارك المكريه بين الحداث والتقليدية. وانصبت جهود مجمع اللغة العربية لمرض الوصاية على السرد والحوار الأدبي. فتمردت اللغة على جمود القاعدة وانطلقت إلى رحابة التسامع بين اللغز والمخيلة. وأخر سقطات الرقابة الرسمية ما حدث لكتاب بقول با طير. هي التراث الفلسطيني بحجة أن به إحياءات جنسية لا يجوز للطلاب قراءتها!

فهل يكمن ورير أو مسؤول رسمي أهوا الحداث؟ وهل يحجر منصبه بث القنوات الإباحية؟ وهل يملك أن يقيم الحدود والرقابة على المواقع الإلكترونية في تراجع القراءة كمشكلة ثقافية عربية عامة؟

أما السيرة الذاتية فقد غلب عليها تصميمه الحسائي الشخصية حتى ممن فارقوا الحياة منذ أمد. كرائد قصيدة التفعيلة ندر شاكر السياب. الذي نسب إليه تصميمه حساباته السياسية في مذكرات لم ينشرها حيا. هي معركة شرسة جديدة بين الاعلاقية والتنوير. بين السلبية والحداث. بين الجمود والحركة. ولا بد من صمود المنقذين والمبدعين في مواجهة نزعة الانكماش والتفوق لأنها هي التي تمثل الخطر الحقيقي على اللغة العربية وربما التراث العربي برمته.

...خارج شعارات الحداثة» (٢) إذ تعرض فيها للحيرة وقلق السؤال وثنائية الزمكانية ولاحظ أن الرواية تنقلت إلى الكونية لأنها تهو إلى بناء الاختلاف ولا تهدم القديم العربي بل تستكشفه في اختلافه وتعدده.

٢- «رياض خليف» استطاع أن يلم في موضوعه النقدي «الذهنية» في رواية على تخوم البرزخ للمحسن بن هنية (٣) كل الشروط والحجج الدامغة التي تثبت أنها رواية ذهنية.

٣- الأستاذ «عمر بقرير» استلهم موضوع عرضه للرواية من كتاب «الموت والبقاء» لمالك شيلر فتمونه به البقاء بعد الموت في رواية على تخوم البرزخ (٤) ولاحظ أن المحسن بن هنية أخذ شكلاً مغايراً في طرحه لقضية الموت وتغرد في احتمال البقاء بعد الموت وأبدع في تصوير الحالة النفسية التي عليها هذا الميت الحي الذي تمكن من الوصول بقلمه وخياله إلى العالم العلوي ومعاورة بعض الكائنات النورانية التي من شأنها أن تقهر درب العالم السفلي.

٤- «محمود الفانسي» صدر موضوعه «على تخوم البرزخ» للمحسن بن هنية وأسئلة الوجود بمقولة الناقد «دين» الذي يرى أن الفنان الحقيقي لا بد له من فلسفة جامعة رؤيته شاملة متشابكة، وتناول فيه الواقعي، والمتخيل مشكلات الإجناس، ولاحظ أن المحسن بن هنية يصزج بين وجع السؤال / التذكر ولذة الواقع ومعة الحواس، وأن الكتابة عنده ما هي إلا وعي بحقيقة الأدب لأنه وسيلة الإبداع في رسم عوالم الخلاص والتخفيف من حمل الحياة الثقيل، فنوع المسائل المطروحة في الرواية تشي بوعي الكاتب بالوجود ومأساه، فالأدب مأساة أو لا يكون كما قال المسعدي (٥).

٥- أما «محمد المحسن» فقد حاد عن ما أوردته النقاد المسابقون في قراءتهم للرواية، على تخوم البرزخ الموسومة بـ: «مساعة الذات في تطاوعها عبر مدارات الكينونة» (٦) وحاول أن يلج عالمها بحثاً عن الجوهر الضائع لأنها

على تخوم البرزخ بين تعدد القراءة وإنتاج المعنى

د. عبد الرحمن تير تاسيت

قراءة القراءة هي محاولة مني -ربما- لإنتاج المعنى لأن من سبقتني في قراءتها لم يترك لي ما أقوله في بنيتها التقنية بل استوفى المطلوب منه وأحاطها إحاطة شاملة إن في وصفها كخطاب روائي يتخذ من آليات السرد عناصر مكونة له وتصنيفه ضمن الرواية الذهنية.

رواية



المحسن بن هنية

وهذا ما تلسمه في التقديم الشامل للدكتور «بوشوشة بن جمعة» والذي يد أكثر من توشية لما فيه من إحاطة بكل خبايا بنية هذه الرواية، وقد كان في الحقيقة مفتاحاً مهماً لكل أروقتها التي تسامدنا في التلوج إلى مجالاتها التي تكون فضائنا العميق، حيث كانت وفنته عند مختلف البنيات الأماسية التي شكلت أعمدة هذه الرواية أثناء تقديمه لها، وعليها اعتد، ومنها انطلق في دراستها وتحليلها كل من:

١- الناقد والشاعر التونسي «جلال بابا» في «الزمان والمكان أو الثنائية التي تترك الأذهان» (١) وقراءته الثنائية الموسومة بـ: «احتفاء الزمان والمكان

رئيس: على تخوم البرزخ وهي:
عطر ذاكراة الاغتراب، معارج
في الطبايق، ويزهر الشتاء في
راحتك.

٢- اشتغال السرد على ثلاثة
صعائر: ضمير المخاطب المفرد
أنت، وضمير المتكلم أنا، وضمير
مجموع المتكلمين (١٢)

٤- النساء الأجنبية ثلاثة من
جنسيات ثلاث ميشال فرنسية،
كلارا إسبانية، هاماتا يابانية.

العدد ثلاثة يحمل من سحر
الكلام ما يجعل الرقم دالا
وقابلا للتأويل، فهو يرمز إلى
مبدأ الأشياء القابلة للهم
والمعرفة (١٣) وهو من الأعداد
التي بني عليها العالم وله علاقة
ب ظواهر الكون.

والتساؤل المطروح هل لهذه
الثلاثة المركبة من الحروف
علاقة بالعدد ثلاثة؟ وهل هو
مزج من قبل الأديب بين العدد والحروف
كما كان في الديانات القديمة وحتى عند
المسلمين؟ غايته جلب الخير والمنفعة
وبرد الشر والضرر؟

السمت الخطي

السمت الخطي له أثر في تجميل
شكل الرواية وزيادة في معناها، والزيادة
في المعنى زيادة في المعنى، وإشباع رغبة
البصر بالرؤية وإمتاع الذهن بالقراءة،
وليقترن لذة الإشباع بين الأذن والعين،
فالمعين والأذن لا تشبعان من البصر
والخبر (١٤) والرواية ما هي إلا خبر،
وما الليباس الذي أطر به إلت إلا يقدم
نصه في هيئة لوحة متعوجة الخطوط
وهو ليس بصمت، إنما هو إنجاز يتم
عن حكمة البصر ليضيف قوفا نص
من إنجاز القارئ* ويحدث للنص
شروع بين المؤلف والقارئ أي الناقد.
وكما تعدد إنجاز القراء قراءة وإنتاجا،
تعددت الرواية وأخذت طابعا جديدا،
وتصير قراءة الرواية توليها لها فتصل
محل اللوحة الفنية التي تحقق فيها
ثلاثة أشياء ناجمة عن تدخال الأشياء
في المكان الواحد (مساحة الورقة) وهي:
الجمال الشكل والمضمون ٢- جمال
الصيغة ٣- لفتة المناجزة العقلي.

بهذه الأبعاد الثلاثة أيضا يتحقق
العدد ثلاثة المسيطر على البنية الشكلية
ويصير الشكل دالا ومعبرا عن هرمونيا

تنتمي في بعض أجزائها
على حقيقة باطنية هي الحق
والحقيقة كما قال، ثم طرح هذا
التساؤل هل يروم الكاتب مجابهة
فوضى الكون وتذاعيات الجسد
بممارسة فعل الكتابة الذي مثل
منذ البداية مركز الإبداع والأمل
والوعي بالذات والقدرة على
تفصيل العالم، أم أنه يؤسس إلى
للمة ما تبصر من ضتات الكهونة
وقشع الحيرة التي تساكته في
الصميم؟ ثم ما مدى الترجمة
الذاتية في هذا النص؟ وما
مدى المستحيل السرد في
وخلص في النهاية إلى أن الراوي
تمكن من اللعب في المنطقة بين
الواقعية وبين الخيالية.

ويسدوري كسقارث السج موضوع
هذه الرواية عبر صتياته الظاهرية
والأساسية منطلقا منها إلى عوالم
أخرى تمكن من غياهب النص علي
أكون بذلك قارئا ضيف للرواية

ما يجعلها تتحرر من عالها كما أحب
صاحبها* لتعيش في دائرة إيقاعية
ملؤها الحركة والحيوية الدائمة. لذا
فهذه الدراسة تحاول أن تتلفت من قيود
التقنية البنيائية للرواية لتتوص في المعاني
التي تقدمها للتراكي، أي أن تستكشف ما
في المحتوى من رسالة موجهة للقارئ
المثالي ومن خلاله إلى عموم القارئ
باعتبار أن:

١- كل نص سردي حامل لقضية (٧)،
هذه القضية هي حاجة إلى إدراك
وفهم وتبلّغ.

٢- إن الأديب يثير الوعي ويظهر وجه
الحياة ويرفض الخوف من الحركة
والتغيير (٨) كما يقول كاتب يمين،
وهذا ما تطمح به الشكلية والبنية
الصميقة لنص الرواية.

المهمة إذن صعبة لما فيها من ثقل
الأمانة والمواجهة صعبة لنص أراد له
صاحبه أن يكتب عنه نصوص وهو أورش
ليتمحور من ريقه مبدعه ويندو حرا طليقا
فتشاع نسبه لنا جميعا (٩) كما قال
الحسن بن هنية، وليكتب له الخلود.

ويسدو تجرد الإشارة إلى أن النص
المطروح والمعرض قيد الدراسة، خطاب
ذاتي (إنجازي) (١٠) صنفه صاحبه ضمن
منظومة الخطابات السردية (١١) /
الرواية وهو كذلك، إلا أنه منه شكلا
ومستأ خليا لم نألفه ولم نتعود عليه

السمت الخطي له أثر في تجميل شكل الرواية وزيادة في معناها، والزيادة في المعنى

في الخطابات الروائية والسردية عموما،
وهو بذلك لا يقصد فقط جمالية الشكل
وزيادة المعنى بقدر ما يهدف إلى لفت
البصر وإثارة الانتباه وإلى أن هذا أيقونا
فاحذرده ولا تجازف، وستوقف عند
هذه البنية فتصاورها بلا تأويل ولترد
على الهدية بالهدية* لا أقول بأجل منها
تعظيما وإكراما للمحسن بن هنية.

البنية الشكلية

أول ما نلاحظه أنها مبنية على العدد
ثلاثة
١- السمات الخطية، ثلاثي الشكل:
عادي، ثخن، متوسط، وأنواع ثلاثة:
نسخي، أشدليسي، كوفي.

٢- المناولون: ثلاثة عناوين لعنوان



المرارة (ص ٤١)

لا يجدي حنتر مع قدر (ص ٦٣)

اللهاث خلف الفاتنية يدهننا إلى الفناء
(ص ٦٣)

خلقت من صجل فجئت صجولا (ص ٧٢)
ما ضد من كان ياله مقتديا (ص ١٠٦)

البنية العبيقة

نلج هذه البنية عبر عتبتين: العنوان،
والنص الموازي الذي تصدر المثن.

الأولى: العنوان « على تخوم البرزخ»

وهو المفتاح الأول للنص التي وفيه من
الدلالة ما يؤول ويعيل إلى عوالم سوفية
إذ كلمة البرزخ تعني « الحد بين الجنة
والنار» (١٧) والواقع المعيش ونار الإبداع
والكتابة أو حرقه الكتابة. أما الجنة فهي
التسامي عن الواقع، والمتنفس الذي
ينطلق منه الأديب لبناء عالم المثل، وهو
الأمثل الذي يسمى إليه لتوجيه المطلق،
عالم الخير والبقاء أي جلب المنفعة
ودره الضرر كما ذكرنا في العلاقة بين
المدد والحرف، ومن ثم تغدو نار الإبداع
والكتابة جنة لأنه ينشد من خلالها نشر
الخير ورد الشر.

هذا الموضوع في نظري هو المحور
الذي يتأسس عليه هذا العمل الإبداعي،
وفيه تتلخص تجربة الأديب الإبداعية
وتجربته في الحياة أي خبرته للعنينا
الفاتنية وما تحمله من أدرا ن تكون سببا
في نشر العدواة بين بني البشر وفي خلق
نوع من تسلط بعضهم على بعض.

والقول بالحد يعني تحول بين «الشيء»
والمُرشد، هذا القول قد يجعلنا نتوغل
عمقا في مسألة العنوان لطرح المعادلات
الآتية: كل أديب لابد له من متلق، وكل
شيخ لابد له من مرشد، وبذلك يكون
الأديب مساويا للشيخ، والمتلقي مساويا
للمرشد.

وهل يمكن للأديب الفنان أن يتساوى
مع المرشد، مثلما تتساوى مع الشيخ علما
أن هذا الأخير هو السالك لطريق الحق
وعمله في الطريقة أن يرشد المريدين
والمطالبيين؟

قد يتسامى الأديب، ويتخط ما خبره
في الحياة الدنيا ويما تعلمه من الأحداث
السياسية والاقتصادية وما عاشه ورآه
في الحياة الاجتماعية، فيما تفتحت
عليه بصيرته من نور الحق فيخلص
فنه للحقيقة والحق فيصير مرشدا،

ثم وصفه، والذي يميز ويشرق بينهما
ليمنح الرقم أو العدد ثلاثة هو «السمت
الخطي» للشيخين الفاصل بين المرقنين
والمناح لفهم والمعرفة.

أما الحذف المرفق والجسد بنقاط
الاسترسال فهو موجه للقارئ ليبدأ
وليشارك في العملية الإبداعية وهو
موضع السؤال الذي يبحث عن الإجابة.
ولا يعني أنه حذف لأجل تسريع الحدث
أو القفل أو الحوار بقدر ما يمنح للقارئ
إحساسا بالمشاركة في إنتاج المعنى،
كل حسب تساؤله ومستواه المعرفي
والثقافي.

في المقطع الأول تعبير عن شعور
السارد نحو «كأنا» التي جعلته ينطق
شعرا حد المجب.

في المقطع الثاني يتغير اللون والخط
ويحدث الحوار وتأخذ الألفاظ منحنى
المحاورة، لكن المحاور يستأثر باللفة
لنفسه ويقدم لنا نفسه بأنه عارف أكثر
مما تعرف الشخصيات (١٦)

في المقطع الثالث يعود إلى وصف
حاله وبذلك يكتمل المشهد.

وابتداء من صفحة ٥٧ إلى ٦١ تأخذ
الكتابة شكلا متغيرا ومتدرجا من
الاندلسي إلى النسخ إلى الكوفي الذي
يبلغ الذروة في البروز وذلك من أجل:

١- جذب وإثارة المتلقي وحله على الوقف
والتأمل واقتناص المعنى.

٢- التأكيد على أن في هذا المقام وهذا
الموضع يرتفع الصوت ويعلو ليؤكد
على حقيقة أو معنى خفي لاحظ
ذلك في ص ٥٨/ وص ٥٩.

٣- بعض التراكيب تسمو إلى درجة
القول بالثأر أو الحكمة مثل:

لا يتنعم النوق بالحلوة ما لم يتجرع

**الصراع الدرامي في
النص تتجاوز شخص
الرواية كما تتجاوزهم
المبدع إذ لم يوليهم
العناية الكافية
ولم يمنحهم الأدوار
اللازمة**

متنافسة بين الشكل والمضمون في رواية
« على تخوم البرزخ».

وما جمال السمت الخطي إلا إكمالا
لجمال اللغة وخدمة المعنى.

إن إبعاد الصور الطبيعية أو
الفوتوغرافية من متن الرواية ما هو إلا
تأصيل، وتبشير عن أصالة المبدع مرده
دينني أو أخلاقي، وعندما عدل عنها
وانزاج إلى التجريد معتمدا في ذلك على
السمت الخطي.

إن الصراع الدرامي في النص
تجاوز الشخص، شخص، شخص الرواية
كما تتجاوزهم المبدع إذ لم يوليهم العناية
الكافية ولم يمنحهم الأدوار اللازمة
لحاجة في نفس «المحسن» وهي توجيه
القارئ وتكليفه بالأمانة بمفهومها الواسع
ومن ضمنها أيضا: التحرر، والسلم،
والتعاضد السلمي، والحوار الحضاري.

هذا التجريد للشخص من لعب
الأدوار الأساسية في الرواية ينكسر
على تجريد النص من اللوحات والألوان.
أما زخرف القول والخط، فإليهما نقل
الراوي الصراع لتستشف الدلالة من
صراع الثنائيات اللفظية التي يحفل بها
المتن الروائي و الخطوط: أي بين الخط
المادي والشيخين والمتوسط، هذا التثنية
المرفق بثنائية الأبيض والأسود هو صراع
أبدى قائم بين اللوئين مادام في الحياة
خصومية وجذب، حياة وموت، ومنه تنبثق
الدلالات التي ينطق بها الحوار ويجسده
الأسود بالفعل وهو المناطق بالحكمة
والقائم بفعل التأكيد والخصومية

همت بك صاحبيتي... خرجت لي من

رحم الشهر جئت من نسج الزجل
والوشح

بدوت لي من عطفات ولادة.

-تعرفينها؟... كذلك لست من

طباء مكة صبيد حرام... ١

...صنحين خدك... أيضا ترغبين

المزيد من حقل؟

نفسه من الهجير تلفح وجهي... تلفتح
أيواب بصري على الخان الجاني في
راحة

«جبل أم على» يقش البصر في النفاقة
مني(١٥)

التأمل للنص يجد أنه مكون من ثلاثة
مقاطع: وصف، فحوار يتخلله صمت،





يقال إن المريد إذا وصل إلى الشيخ فينفي أن يجتهد في التعرف إلى حقيقة، وهل تعرف المتلقي إلى حقيقة الحسن بن هنية، سؤال تصب الإجابة عنه لأن الأمور تسمية، واعتمادا على المرجع السيميائي السابق يمكن القول: إن تجربة الأدبيات المحسن بن هنية فيها إسقاط من الذات الموجبة المرشدة على الذات المبدعة الفاتية والتي هي ذات مقدسة كذات الشيخ عند الصوفية.

لذا فهذه الذات الأخرى تطلب من المتلقي/ المريد أن يكون في الصورة التي يظهر عليها كإنسان حر ومنج.

الثانية: النص والرأي

إن مسلك المتنبات صعب طريقه، وهذه المتبة تبدأ بحديث الاغتراب الذي نشم منه رائحة البحث عن الحقيقة وأسر الحكمة، إذ كل غربة عن الحق غربة عن المعرفة (٢٢)، والأدب غريب في عالمه الواقعي بمعرفته وفكره، لا غربة الدار والوطن كما ورد في بعض المقالات التي نشرت حول الرواية، والتي اعتمدت على الصورة الذاتية الظاهرية للاديب، ولم تنظر إليه بعين ثالثة من حيث انتمائه إلى عالم الروحانيات الذي ولد ونشأ فيه، وما تصديره للرواية بينين لأن الفارض إلا تبيرا عن هذا الانتماء وتوجيها للمتلقى عبرهما والشأن تشكلا نصا موازيا لنص آت مشحونا بمناخ القول من أي الشرائع الكريم الروحي ومادية التوظيف والتشكيل لهذا النص- متن الرواية-.

إن محتوى النص الموازي هو النطق وهو الغاية التي يعمل من أجلها الكاتب أي انتقاء المادي وثبوت الروحي وتقديم الروحي على المادي لأن هذا الأخير فان، فالذات فانية والروح باقية، فالتأثير الروائي يعرض من الملحوظات والمخاطبات والمعيانات الروحية ما لم يدركه أي إنسان خارج عالم الروح أو عالم الكتابة والإبداع، ولم يتمكن منها بذلك يبدو هذا الخطاب الروائي شاة تواصل بين الذات المبدعة والذات المتلقية وهو نقل لهذه الملحوظات والمعيانات الروحية.

بالبصيرة يرى السارد حقائق الأشياء فيتركها، والرواية تبقى من دون جدوى إن لم تنخرج إلى عالم الوجود للاستفادة منها فكانت الكتابة ضرورية وتكملة لهذه الرؤيا وتسكيها على صنف منشرة (٢٣) فعمل الكتابة عنده تجسيد للروح على

والمريد في العرف الصوفي من انقطع إلى الله تعالى عن نظر واستحصار وتجرد عن إرادته فلا يريد إلا ما يريد (الحق) (٢١) وتجاوزا يكون المتلقي مريدا ولو في نظر الكاتب.

والمتلقي كل من يتلقى العلم والأدب والفن عن غيره ويكون ماله كهلاك المريد حالة اقتدائه بالأئمة المضلة، وتكون نتاجاته حالة اقتدائه وتلقيه وقراءته أدبا وهنا يؤثر فاعلية الإنتاج ويقوم الأخلاق ويهذب السلوك، والسؤال هل يريد المحسن بن هنية أن يقدم نفسه للقرآن كمرشد وأن يجد في القارئ مريدا، في زمن تطفئ عليه المدييات والذاتية الفردية؟ أم تراني أضيق الموقف وأقتل قراة، فالتن مضم بالإشارة وهذه بعض منها موجهة للقارئ إن كان يريد الارتقاء إلى مرتبة مريدا.

لذلك لا تستطيع معي مبررا (ص٣٨) / إن الإنسان خلق لنوحا إذا مسه الترف راق له ملمس تمس الأخيرين (ص٤٩) / هويت إلى الملأ الأعلى (ص٥٦) / عيونه من كل جانب ترمي بشر (ص٥٦) / الهوات إلى الفاتية يهتف إلى الفناء (ص٦٢) / لقد خلقك في أحسن صورة كما شاء وركب فما الذي غرك به، قد سواك في خلق عظيم (ص٧٠) / والنبي ما صدقت في حب لطلالبي وما أرتوى ضمان بها من عطش كوارب ماء أجاج فلا يزيد إلا عطشا (ص١٠٧) / حووا للقول السوي (ص١٠٩) /...أيها الناس إنا خلقناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله اتقاكم (ص١٠٩).

فلا يضل ولا يشتي فيتمتع الناس بفنه ويرشدهم إلى طريق الحق حيث اللذة المثلى والمتعة الأدبية، والحب الأسمى ليس السارد هو القائل على أئمة النورانيين، فمبلغ غايته من الحب ذروة من النعم واللذة (١٨) فاي نعم غير نعم حب الله وحب الخير والناس أجمعين؟ هذا ما يهدف إليه عنوان الرواية، فالتوقف على تخوم البرزخ هو السارد في الرواية، ليس السارد شخصية من خيال نسج فيها الكاتب (١٩) وهو المبدع والذي سيهتد مرشدا لما رآه وهو قائم على تخوم البرزخ، واقف بين الحياة والموت، وهو المالك بعد الموت، وكل العائدين من البرزخ أو مروا «بتجربة الموت تغير مسلكتهم وتغيرت مفاهيمهم الحياة طوال المدة التي عاشوها بعدد على الأرض فكانت حافلة بالطيبة والسلاخ والخير» (٢٠).

هذا ما تصفه الرواية وما تنقله على لسان المصادر طوال سرد، وما يبرزه السارد الخطي أيضا، بعد هذا الذي رويت يكون الأدب مرشدا أو مساويا للمرشد، وهذا ما تتمثله بالمرجع السيميائي.

الأدب = شيئا الأدب = مرشدا

تكاثر تكاثر تكاثر تكاثر

المتلقي = مريدا المتلقي = مريدا

حينئذ تكون النتيجة:

الأدب = شيئا = مرشدا.

القارئ = المتلقي = المريد.

يكون الأدب مرشدا للمتلقى الذي يساوي المريد.

الكارثة واللغة، لذلك تجد الحسن بن منية يوجه دعوته إلى المتلقي/ المرید يستهضه ليعني مجدا قائما على الفكر والروح والمادة كما بناه السابقين وليس على درهم يقول: «أزده بفتوتك؛ لتكبر دعوتك فهي لك مطية تدوس بها هامات السفهاء المستكبرين بغير حق ... وسر على درب السابقين - من سقراط إلى (رسول) (٢٨)».

إن تحليل السارد من عناصره المادية وعودته إلى جوهره ومأهيته النقية من الأدران أي صار روحا بلا جسد خاليا من المادة الفانية، هنا وفي الملأ الأعلى هالتقي بالثورانيين وفي طلبهم قضائيل^{٢٩} الذي أوحى له بالسؤال فزاده هولا وفجيمة مما رأى: «أرايت لو أني نفضت على ما مر بك من عوالم ومجرات لدكت ذكة واحدة وبشرت نجومها واختلت موازينها فهي واهية متناثرة لا ترى لها باقية فمن يمهدها إلى سيرتها الأولى» (٢٩).

إذن يدرك الأديب وهو السارد كنهه ويدخل في مونولوج مفاده أنه مكرم بخلافة الله في الأرض ويأده الأمانة، وأن الكل قد سجد له، باهر الله سبحانه عز وجل ولا وصاية فوق وصاية الله، ثم يرد على سائله بنفس الطريقة التي سئل بها ويدوم الحوار ويأخذ شكلا مبهما خفيا ومعنى - يحسن معنى الحوار الجاد الذي يتعلم منه المتلقي/ المرید، ما لم يعلم: أن القدرة لله وحده وأن الإنسان ظلوما جهولا كفقرا بالرغم من النعم التي أغدقها الله عليه ومنها: «وعلم آدم الأسماء كلها»، وأن فاقد القدرة لا يؤتى مؤله.

يبقى الحوار قائما حول مساوئ ومزايا بني آدم إلى أن يصل إلى أن الإنسان الذي كلف بالأمانة هو نفسه السلطان في الكون السفلي الذي يكتب ويأتي الباطل ويوزن ويفش وينافق وينسى أن كل شيء مؤجل إلى يوم الحساب، ومعنى ذلك أيضا أيها القارئ/ المرید: فكأن اليوم بنفسك حسيبا كل أخطاء الدنيا تسجل كتسجيل الحسنات إن أوليت الكتاب بيمينك ضيوف تحاسب حسابا يهيموا ويتقلب إلى أهلك مسرورا، وإن كان يملك ذلك لأنك فضلت المادة على الروح ويسجل كل عقابا شديدا.

هنا تكمن رسالة الأديب الموجهة للمتلقي/ المرید، كيف يكون حرا، حرا



الجنس، للرؤيا على الصحف في شكل تداخل وتعارض في هيئة صور تتجاذب فيها الذاكرة مع الواقع.

إن حادثة المرور الذي وقع للسارد في الرواية «على تخوم البرزخ» انقلب إلى طرح هضبة، ليست البقاء بعد الموت، وإنما هضبة الروحي والمادي وأثر الروحي في تفعيل المجتمع وبناء الحضارة والتحرر. فالصورة لدى السارد هي التي فتحت كوة نحو عالم الروح فأبرزت قوة الروح وفضلها على المادة وعلى العالم المادي، وهذه القوة متى استعملت يكون لها الفضل على توجيه العالم المادي، ومن ثم يبقى المتلقي بآنتسبة إلى الذات البديعة عبارة عن مرید يتوق إلى مراتب القدسية وذلك بإتجاهه الروحي المادي لبناء حضارة تتحرر من رقة السلطة النخبوية دون المساس بالمواثيق والأعراف والسنن التي تقوم عليها هذه السلطة.

أيها الناس ضرب مثل فاستمعوا له ألا يعمل بعضهم على بعض. ادخلوا في حزب السلام أفواجا. وتعالوا كافة تحملون أغصان الزيتون. هتافوا بها على أسباب منافع المردي من السلاح. وراقعوا عصا موسى وصليب المسيح وكتاب محمد... ولا يتخذ بضنا أربابا لبعض. ولا يورد بعضنا بعضا موارد الهلاك... وحجوا للقول السوي (٢٤) والتحرير من السلطة بالارحمة التاريخية لما أنتجته النظم المثلى سابقا والتي بنت حضارة جمعت بين المادي والروحي، وخير الفصول ينص من تحت التشرية ندى ومغلا فيلفظ الملح ويسكن في داخله الطراوة فيكون على المهاجرين من السابقين (٢٥).

إن تساؤلنا عن السباح عندما يتركون الطراوة والشلالات ويفضلون نفع الشمس والتعقر للقيار لا يجد له جوابا إلا بالتساؤل إذ أن الإنسان إذا سمع الترف راقه إلى تعاسة الآخرين فيمسي لتذوقها، وهذا تأكيد على أن المادي لا يشبع نهم البشر بقدر ما يشبعه الروحي، وهذا الفرق هو الذي تجده بين القراء والأغنياء حين يصعد القراء الرب على ما هم فيه من نعمة في حين يشككي الآخرون متاعب الدنيا.

وما ضياع الأتلسس إلا دليل على الانهماك في الماديات والمذات النخبوية

الإنسان إذا مسه الترف راقه لتعاسة الآخرين فيمسي لتذوقها، وهذا تأكيد على أن المادي لا يشبع نهم البشر بقدر ما يشبعه الروحي

ولولاهما لما كان الضياع وهذا ما نستلمه من مخاطبة السارد لـ «كلارا»، «ورثتم من العرب الموسيقى ومنطق الجمال وروح البحث» (٢٦) وما يوحي به الدكتور بوشوشة بن جمعة في قوله: «هالذلة الحضارية لهذه الشخصية بيئة وهي أن العرب المسلمين مثما أضاعوا الأندلس ماضيا لأسباب تعدد وتتفرع فإنهم بصدد إضاعة الكثير من مقومات الهوية والكيان والانتماء بحكم ما يشهدونه من مظاهر تخلف عمقت أشكال تبعيته للعرب وحملتهم عاجزين عن مواجهة ما تقرضه عليهم حضارته من تحديات» (٢٧).

أضاعوها لأنهم تغلوا عن الروحانيات التي تهذب النفس وتوجهها وانغمسوا في الماديات فوهن عقلم واضمحل فكرهم وقيل إنتاجهم وصمت القفوض إماراتهم وتسلط البخافة عليهم وكانت



47 | 135 2025

وإنما ينطلق من الروحانيات لإصلاح الماديات أو عالم الماديات. هذا الإنسان الذي أزلته السلطة لا يمكنه أن يتحرر أو يعيش في حرية ما لم يقدر وصلا بمضاهيه الحضاري المشرق المبني على الروح والمادة، فالروح يستمد قوامه من القرآن والسنة** اللذين شكلا انطلاقة ودفعاً لبناء حضارة روحية مادية كما في المهود الزاهرة للمجتمع الإسلامي.

إن الأديب لا يعتمد على عنصر التشويق أو الصراع الدرامي لجلب المتلقي/المريد أو ما يسمى بالمسروود له، يقدر ما يعتمد على جماليات اللغة، وعناصر البديع الذي يجعل المنصر المجاني، فاللغة عنده تعمل على إثارة العجب في بنائها الاستعارية وفهم تصفه من العناصر المحملة بالأعاجيب.

* كتاب وأكاديمي من الجزائر

وعى الأديب ذاته كما وعى مجتمعه لذا نراه يعمل على تفعيل العالم لا مجتمعه فقط

إن المحسن بن هنية لا يتخذ من الوجود والعدم مدارا لكتابه بل يتخذ من الوجود الكائن وجوداً ممكناً بمحاولة تفتير الواقع الكائن مدارا لكتابه، والتغيير عنده لا يتم في الماديات

اللبيا مأهولة ولا تتوقف بتوالت أحد أهلها (ص ٨٣)
من خلق النسيان كان بنا رحيماً ثم زادنا العصور (ص ٨٣)

على سبيل التلميح

أعتقد أن الأديب وعى ذاته كما وعى مجتمعه ولذا نراه يعمل على تفعيل العالم لا مجتمعه فقط باعتباره نهياً منعزلاً أو رسولا يحمل رسالة مثقلة بالقيم يجب تأديتها وإبناؤها لدى أهلها لتنهمهم من غفوتهم وغفلتهم، خارقاً بذلك حواجز الصمت وحجب الغفلة التي أسقطتهم فيها المدنية المزيفة.

الزمن الحاضر المقترن بالفجوة والعمالة يزيد الأديب أن ينفذنا منه بتوجيه هذه الرسالة على تخوم البرزخ كي تنسلخ من الماديات ولو قليلاً ونكتسب بالروحانيات ولو شيئاً متشبيهاً.

التيارات والأشعار

- ١ - ينظر جريدة الملاحظ الأربعة ١٥ أوت ٢٠١٠ ص ٣٦
- ٢ - ينظر مجلة الكويت ٢٢٩ ص ٦٦ و ٣٧
- ٣ - محاضرة أقيمت في منتدى الصفاة يناير للشباب تونس ٢٠١٢/٢٨ تخطيط جلال بابي كما سبق أن قدم لها عرضاً في الصفاة في ٢٠١١/١٢/٢٢
- ٤ - جريدة الحرية ٢ أوت ٢٠١١ تونس
- ٥ - محمود العالبي
- ٦ - محمد الحسن
- * ينظر الحسن بن هنية. رواية على تخوم البرزخ. طبعة الناشر الفني. ٢٠١١ تونس
- ٧ - د. عبد الحميد بوزاير. التحليل السيميائي للخطاب السردي، منشورات مغير هالانت وأشكال التعبير السيمي بالجزائر.
- ٨ - د. نور سلمان. الأدب الجزائري في رحاب الرافض والتاريخ دار المعلم للمعلمين، بيروت ص ٢٥٢
- ٩ - رواية على تخوم البرزخ ص ٧
- ١٠ - ينظر د. عبد العالي بوطيط. مستويات دراسة النص قرواني مقارنة نظرية ١٩٩٩ الظهيرة الأدبية قراط ص ٢٠١.
- ١١ - براجيم د. عبد الله العشي. زحام الخلفيات، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع. تيزي وزو. الجزائر ص ٩٣
- * - ينظر على تخوم البرزخ ص ٧



- ١٢ - ينظر المرجع السابق ص ٢٧، ٢٨
- ١٣ - د. عاطف جودة نصر. الرمز الشعري عند الصوفية ط ١٩٧٨ دار الكندي، بيروت ص ٣٩٢
- * يعني ٣ و ١٢. للإشارة براجع المرجع السابق ص ٣٩٣
- ١٤ - ينظر عبد الرحمن ترمسين بينة الأيقاعية للفصيدة المعاصرة في الجزائر ط ٢٠٠٣ دار الفجر للنشر والتوزيع والقاهرة ص ١٦٥ وما بعدها
- * - تراجع قروية ص ٧
- ١٥ - رواية على تخوم البرزخ ص ٤٧
- ١٦ - د. عبد العالي بوطيط. مستويات دراسة النص القرواني ص ١٨٩
- ١٧ - عبد التميم لغفني. للمعجم الصوفي. دار الرشد مصر ص ٤٢
- * - فليخ: هو الذي يسلك طريق الحق وهو قدسي، لذلك فاني صفتك
- ١٨ - رواية على تخوم البرزخ ص ٨٠
- ١٩ - من عبد العالي بوطيط. مستويات دراسة النص القرواني مقارنة نظرية ص ١٧٧
- ٢٠ - حسن محمد خليل الباشا. القصص وسر الحياة والموت في ضوء النص والمعلم والاختيار. دار النشر للنشر بيروت هاشم ص ٢٧٧
- ٢١ - للمعجم الصوفي ص ٢٢٩
- * - لرشاد هو الذي يصل على الطريق للمستقيم قبل الضلالة.
- ٢٢ - للمعجم الصوفي ص ١٨٣
- ٢٣ - رواية على تخوم البرزخ ص ٣٥
- ٢٤ - نفسه ص ١٠٩
- ٢٥ - نفسه ص ٣٧
- ٢٦ - نفسه ص ٤٦
- ٢٧ - نفسه ص ١٧
- ٢٨ - نفسه ص ١١٠
- * - مقابل من القدرات التي نحتها الأديب وتعني الملك المكلف بالمقاب
- ٢٩ - المصدر السابق ص ٥٧
- ٣٠ - نفسه ص ٦٣
- * - من القدرات التي نحتها الأديب وتعني الملك المكلف بالرحمة
- ٣١ - المصدر السابق من ص ٦٩ إلى ٧١
- ٣٢ - ينظر المصدر نفسه ص ٧٢
- ٣٣ - نفسه ص ١١١
- * - الروايات والمواعظ: القصوص منها مختلف القرائن الجسدية والنفسية التي أودعها الله سبحانه عز وجل في نفس بني آدم
- ٣٤ - نفسه ص ١٠١
- ٣٥ - د. بديع محمد جمعة. من روائع الأدب القلاسي، ط ١ دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٨ ص ٢٢٠ إلى ٢٢٥
- * - ينظر على تخوم البرزخ ص ١٠
- ** - هذا ما يوضح عنه للمعجم القروي للمعجم المدرس

قوة النخبة وخيار الديمقراطية

د. محمد سيفور

وهو في قراءته لفهم المجتمع المدني يعتقد انه مفهوم دخیل على التراث العربي الإسلامي. لذا جده يستعرض تطور المفهوم في السياق الغربي إذ أن لفهون نشأ في خضم الصراع السياسي والاجتماعي الذي ميز علاقة المجتمع الأوروبي بالدولة منذ القرن السابع عشر كما انه من المفاهيم الأولى التي جادل من أجلها ماركس هيجل في عام ١٨٤٢م في نقده حقوق الدولة في الریة الهیجلیة.

یغ الجنحانی مع إسهام الفكر الإيطالی غرامشی ١٨٩١-١٩٣٧م الذي أشعل التيار الماركسي بعد ماركس في نشر مفهوم المجتمع المدني، والذي استعمله سلاحاً في مقاومة السلطة الشمولية. فالجتماع المدني عند غرامشي هو مجموعة من البنى الفوقية مثل النقابات والأحزاب والصحافة والأدب... الخ. والمجتمع المدني عند الألماني هابرماس یعنی الرضا غير الرسمي، أي الذي لا یخضع للسلطة.

هذا الجدل الفكري حول مفهوم المجتمع المدني، قاد إلى تعقيد في المفهوم وتداخل العناصر للفرعية بالعناصر السياسية الاجتماعية وهو ما جعل بعض الباحثين يتحدثون عن المجتمع المدني الأول ولعلهم یقصون المجتمع المدني الذي ناضلت من أجل أسسه النخب المثقفة الأوروبية في القرن الثامن عشر.

في الراهن العربي، یجد الجیب الجنحانی أن قوى المجتمع العربي تواجه اليوم تحدي التدخل الأجنبي المائل في احتلال العراق وفي التحدي التاريخي الذي أفرزته القضية الفلسطينية. ويضاف إلى هذا التحدي أزمة التحول الديمقراطي العربي وفقدان الثقة في الإصلاح وإحلال التغيير. ولكن هذا الواقع یحسب الجنحانی یجب أن لا یقود إلى مواجهة بين قوى المجتمع المدني والدولة. وهو في محاولة البحث عن حل یعتقد أن الليبرالية في الحقل الوسيط النوق بين النظام والخربة والديمقراطية لا تنشأ إلا في حصن دولة قوية لكن بشرط أن تكون دولة لیبرالية.

یخلص الجنحانی إلى السؤال عن مصبر المجتمع المدني العربي بعد سقوط الدولة الوطیة. وقولها إلى دولة أمیة في كثير من البلدان وما رافقه من تفكك البنى التجمعیة. یروز ظاهرة العنف المهددة یسقوط الدولة. وفي مواجهة هذه الاخطار تغیب الدولة العربية الأحزاب وقول بن لاعتیادها إن وجدت، إلى جانب تهميش النقابات والمنظمات المدنية.

یمو الجیب الجنحانی الذي يعد من أبرز العاملين في تونس في الحقل النقابي وهو من التماسمين في حركة التحرر الوطني. یبدو أنه ومن خلال معاصرته لحركات الديمقراطية العربية، وعبر دراسته لحضائر الإصلاح في التجربة التاريخية العربية، مصراً على غیر التغيير السلمي، وخيار الحربة أولاً. وهو كمؤرخ بالدرجة یلاحظ أزمة الانفصال بين الأنظمة الحاكمة وقواعدها التجمعیة، ونخبها التي إما أضحت في ظلال السلطة أو تغربت عنها وعن وطنها وهموم مواطنيها. رغم انها في زمن الاستعمار كانت نخبة جادة وذات قوة وتأثير.

٨٥
أصرار اليوم على أن سؤال الحرية عربياً كان مستمراً في مختلف حقب الثقافة العربية وأزمعتها وهو سؤال له مبرره في ظل تراكم الاستبداد وانسداد آفاق التغيير التي كرستها ثقافة الأب السلطاني.

یرى المفكر التونسي الجیب الجنحانی في كتابه «المجتمع المدني والتحول الديمقراطي في الوطن العربي» الصادر عن منتدى الفكر العربي في عمان، أن جميع الشعوب تشترك في مقاومة الاستبداد ورفضه، وإن لكل حضارة أوجهها الخاص في الفضال من أجل الحرية والعدالة الاجتماعية. ويستشهد الجنحانی بعدد من المؤشرات العلمية على ذلك، ومنها تقارير التنمية البشرية والنسج العالمي للمفهم الذي استدل من خلال نتائجه بأن العرب يتفوقون على غيرهم من الآ في رفضهم للحكم التسلطي وأنهم توافون خيار الدولة الديمقراطية.

یعتقد الجنحانی أن العرب یحتاجون إلى الحرية ولغة سعي في تاریخ نهجهم أظهر مع مرور الوقت بأن قوة النخب قد تكون القوى من حضور الدولة. وهو في هذا يرى أن النخبة المصرية والنخبة التونسية والنخبة اللبنانية ساهمت بشكل فاعل في إبعاد تراث ثقافي متجزع مهزلي نافذ طويلاً ضد الاستبداد.

وعندما اكتشفت النظم السياسية العربية قوة النخب كان هناك خيار الجانبي، الذي مارسته بعض الأنظمة العربية من أجل تفليس للنخبة الفاصلة بين السلطة الحاكمة وللثقف العربي. وفي حالات كثيرة مارست بعض النظم سياسة إلقاء المثقف العربي على الجدار وفي ذلك الانقسام اما بالتدريب أو من خلال اغراق الامتيازات وسائل الإعلام التي كشفت مع مرور الزمن عن أزمة لغة وأزمة الغفلة الجانبية.

وفي هذا الصدد يرى الجنحانی أن حوار المثقف والسلطة لا یكون نافعا أو جاداً إلا إذا جرى الحوار في الجاهن وليس في الجاه واحد فیتحول إلى أوارم تلتصق. وفي حالة الحوار یسعى للثقف الحر إلى خدمة المجتمع. وهنا تبرز القوة الكلمة للمجتمع المدني للمؤمن بالحوار التشاركي للمثقف الحر فیشكل المجتمع قوة اجتماعية دافعة لسیر المثقف.

یرى الجنحانی أن الوطن العربي یحتاج مرحلة تاريخية لا تقبل التوفيق أو التلذيق. ولا ینفع في علاج هذه الأزمة الخائفة الترميم والتزويق والحلول الجزئية. بل يرى أن المجتمع العربي یحتاج إلى إصلاح جذري یجمع قوى المجتمع المدني من أجل الإصلاح غیر الكلف أو المتطرق. وهذا على النظم السياسية الاحتمال والاستيعاب وأن تغلق عن سياسة الاملاء والقوة.

مهمة هي آراء الجنحانی حول الحرية ورفض الاستبداد ویجب أن تقر بشكل عارض، بقدر ما یجب ربطها في سياق دور النخبة العربية عمومها والتونسية خصوصياً حول الإصلاح الذي كرسته آراء كل ابن أبي الضیاف وغير الدين التونسي وعبدالعزیز الثعالبي مروراً بمحمد علي الخامي وعلي بهلوان والهادي العبيدي وغيرهم من نافحوا من أجل الصلاح والحرية ورفض الاستبداد في تونس.

* دكتور باحث أردني
mohamad974@yahoo.com

تراثنا... الأمانة التي نفرط بها حول ضرورة توثيق الثقافة الشفوية والمادية

• سبند هارمات •

يُعتبر التراث بشقيه الثقافة الشفوية والمادية جزءاً مهماً من حقوق الشعوب الأصلية، وحقاً أصيلاً يحتاج لعناية وجهد حقيقيين لحمايته وحفظه من الضياع. ومن هنا تكمن أهمية الحاجة إلى ضرورة البحث عن تدابير واقعية وخطوات إيجابية لتوثيق التعبير الثقافي الشفوي أو المادي، الذي يتعرض بشكل دوري ومستمر إلى خطورة الضياع والتلاشي بشكل متعمد أو غير متعمد تحت مسميات الحداثة والعولمة، وكذلك ثقافة العيب، وعدم الحاجة لطرق باب الأساطير التي قد تدخل في منطق المحرمات، أو عبر تناول جانب واحد منه، واختزاله جميعه في هذا الجانب، مما يوصلنا إلى مرحلة طمس للهوية أو تلاشيها، وخاصة في ظل تحديات العولمة وتلاشي الهوية القومية وظهور الدولة في مقابل الأمة،

وبعد ذلك مرحلة تلاشي حتى مفهوم الدولة ثقافياً وصولاً إلى الدولة الأممية التي تمتزج معها جميع ثقافات العالم في بوتقة واحدة، مما يعني ضياع جزء كبير ومهم من ثقافة المراحل السابقة من حياتنا وتاريخنا إن لم نتخذ تدابير جادة أسوة بباقي دول العالم، التي وضعت بالاعتبار - قبل الإقدام على خطوة الانفتاح على العالم - توثيق معظم ما لديها من ثقافة شفوية وتراث وفلكلور، في مجموعة من الوثائق المكتوبة أو المسموعة أو المرئية.

فيخول العولمة للمجتمعات سيقدمها حتماً جزءاً كبيراً من ذاكرتها الشفوية في ظل التوجه نحو التكنولوجيا، مما يعني فقدان أحد أهم معارف المجتمعات الأصلية والمحلية وابتكارها

وبعد ذلك مرحلة تلاشي حتى مفهوم الدولة ثقافياً وصولاً إلى الدولة الأممية التي تمتزج معها جميع ثقافات العالم في بوتقة واحدة، مما يعني ضياع جزء كبير ومهم من ثقافة المراحل السابقة من حياتنا وتاريخنا إن لم نتخذ تدابير جادة أسوة بباقي دول العالم، التي وضعت بالاعتبار - قبل الإقدام على خطوة الانفتاح على العالم - توثيق معظم ما لديها من ثقافة شفوية وتراث وفلكلور، في مجموعة من الوثائق المكتوبة أو المسموعة أو المرئية.

فيخول العولمة للمجتمعات سيقدمها حتماً جزءاً كبيراً من ذاكرتها الشفوية في ظل التوجه نحو التكنولوجيا، مما يعني فقدان أحد أهم معارف المجتمعات الأصلية والمحلية وابتكارها

هذه الذاكرة التراثية، أو الثقافة الشفوية الأصلية المتجذدة، تأخذ أشكالاً متعددة تبدأ من الحكايات والأساطير الشعبية والأغاني الشعبية سواء كانت تلك الطقسية كاغاني البحارة والحصادين أو أغاني الأمهات للأطفال، وحكايات المعارك، والأزياء الفلكلورية

وأدوات الحصاد، والأدوات التقليدية التي يستخدمها الصانع وأرباب العمل، وأدوات الحربية التي تحتاج إلى ذاكرة تحفظها كصورة قبل حفظها مادياً، وصولاً إلى نباتات المتجولين وحكايات الحارات، وغيرها، لتشكل بمجموعها مجموعة من الموارد التراثية المعرفية التي تحتاج للحماية والحفظ. هذا الإبداع التقليدي وأشكال التعبير الثقافية (الفلكلور) تعاني من أزمة حقيقية في مسألة الحماية من الضياع والنسيان والنزول والذهب، لأسباب كثيرة قد يبدو أهمها شيوعها بين الشعوب، واشتراك أكثر من شعب ببعضها، أو ما يتعرض له بعضها مثل الأزياء من سطو من قبل شعوب غير مؤهلة تبحث لنفسها عن مرجعية تراثية، كالأزياء الفلكلورية التي تتعرض لسطو تجاري من غير تصاريح لعدم وجود قوانين تنظم آلية معينة في التعامل مع هذه المواد أصلاً.

وقد تبدو مسألة البحث ضمن إطار حماية الملكية الفكرية للتراث في الوقت الحالي خاصة في بلدان مثل الأردن وفلسطين والدول التي تجاورها - باستثناء مصر التي أسست لهذا الموضوع بشكل مؤسسي رسمي - مسألة متقدمة جداً إذا ما نظرنا بشكل واقعي إلى خطوات متابعة أهمها ضرورة تدوين وتبويب وتصنيف وثوليق هذه





والغرض الرئيسي المنشود من تلك البرامج هو الحفاظ على تنوعها الثقافي وثقافتها الشعبية التقليدية للأجيال المقبلة. على أن عملية التوثيق ذاتها قد تهدد مصالحي أصحاب المعارف التقليدية لأنها تسهل النفاذ إليها ونشرها والانتفاع بها دون تصريح على نحو يخالف مثلاً القوانين والممارسات العرفية، ما لم تتخذ التدابير السليمة من قبل المؤسسة الرسمية لتكون الحامي لثل هذه المشاريع القردية بشكل جدي، وتشتمل دور هؤلاء الباحثين، وريطهم في داخل مؤسسة ليتبادلوا الخبرات والأفكار.

(لمحة ليلي ما له أسنان)

ونحن بطبيعة الحال في الأردن، وهو بلد غني بترائيه الشعبي لكه قهر بتوليقة، نعيش وضعا يجعل المثل الشعبي الموروث، الذي هو الآخر لم يجد من يدونه ويؤرخه بشكل مؤسساني، ينطبق علينا بأن الكنز التراثي الذي بين يدينا هو (لمحة ليلي بدون أسنان)، وهذا ينطبق على ثقافتنا الرسمية والشعبية في هذا الصدد، فهناك مخزون ثقافي إنساني ضخم لدينا، لكنه للأسف لا يزال تراثاً خاماً لم يتم استغلاله بالشكل الصحيح، ولا يؤخذ منه سوى القليل جداً، ويتعامل معه بانتقائية، وحتى هذه الانتقائية أصبحت تقل بحيث كنا ننتقي ما يناسب الولائم والاحتفالات الرسمية أكانت وطنية أو دينية، أو المناسبات والاحتفالات، لتأخذ منها الشكل الففائي، أو الأزياء، واليوم استبدلناها بأشكال أخرى أكثر تعسفاً، أو صيفهاها بإيديولوجيات دينية أو ثورية طافحة ببله القتل والعنف والمحرمات والانفلاقات، والأخطر من ذلك هو ما نجده الآن عبر مؤسسات رسمية تصنف وتسمى بمسمى المؤسسة التراثية

مراكز حكومية هائلة، فقد تم استصدار قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الذي صدر سنة ٢٠٠٠.

دمرنا اليوم

ومن هنا نجد أننا قد نكون، بالإضافة إلى دول الجوار، الأكثر تقصيراً في حماية تراثنا الشفوي والمادي، وخاصة أن هذا المجال يتم الاهتمام به على المجال العالمي، ولدى الأمم المتحدة آليات ووسائل تدعم بها هذا التوجه، بالإضافة إلى أن هنالك عدداً من المنظمات الدولية المعنية بهذا الشأن مثل المنظمة العالمية للملكية الفكرية، التي يدخل نطاق عملها كذلك في مجال حماية الفلكلور والتراث الشعبي على الصعيد الدولي وليس فقط على الصعيد الإقليمي. ولا تزال غالبية محاولاتنا تدور في نطاق فردي غير مؤسساني، حيث نجد أن هنالك العديد من المختصين والباحثين وغيرهم يعملون ويجهد وينمويل ذاتي، على تنفيذ مجموعة من البرامج الرامية إلى توثيق المعارف التقليدية والمأثور الشعبي.



الموارد التراثية بشكل علمي، وبطريقة مؤسسية رسمية لتحفظ ديمومة عملية الحفظ والإشراف عليها، وفيما بعد وضع قوانين ملكية فكرية تحدد طريقة استخدامها لأغراض تجارية أو غيرها.

جهود الترميم القردية والمؤسسية في الأردن والدول العربية.

على الرغم من أن الأردن يشترك مع العديد من الدول المجاورة مثل فلسطين وسوريا في العديد من المفردات التراثية المشتركة، إلا أن أيها من هذه الدول ومؤسساتها لم تقيم بشكل حقيقي بأي عملية تدوين وتوثيق للثقافة الشفوية. ولا يقتصر ذلك على الأردن وجيرانه، بل يمتد كذلك ليشمل معظم الدول العربية باستثناء مصر التي قامت بإنشاء (المركز القومي لتوثيق التراث الثقافي والطبيعي)، الذي جاء بناء على مشروع قامت به وزارة الاتصالات وتكنولوجيا المعلومات ضمن إطار البرنامج القومي نهضة الثقافة في مصر وشام على أساس وضع خارطة سميت «الخارطة الأثرية لمصر»، وكذلك وضع خطة للتراث المعماري لمدينة القاهرة، وتوثيق التراث الطبيعي بجمع كل المعلومات المتوفرة في البيئات الطبيعية المختلفة ومكوناتها في مصر، وبرنامج توثيق التراث الموسيقي، وتراث التصوير الضوئي المصري.

تبعث مصر كذلك الهم في تشييد بيت الموروث الشعبي، والذي عمل على إنجاز موسوعة أطلس للحكاية الشعبية اليمنية والذي صار الآن بإصداره الثاني مشتملاً على (قرارة في السردية اليمنية مع ٧٠ حكاية شعبية).

أما بالنسبة للمغرب، بالإضافة لإنشاء

مما قد يصعب من مسألة إقناع النساء بتسجيل هذه الأغاني بأصواتهن، وكذلك طغيان الأغنية الحديثة على الأصالة، وضرورة حفظ هذه الأغنيات الشعبية على أقراس حاسوب مدمجة وأرشفتها في مكتبة خاصة بها.

وهذه الخطوات لا تأتي بشكل فردي، بل هي بحاجة إلى تكاتف الجميع، حكومات ومؤسسات وأفراد، من أجل إرجاع آليات وطنية صلبة وقوية لحماية الفلكلور وحقوق الملكية في الثقافة الشفوية والأزياء عالياً، وتحسينها من المسلو عليها ونهبها والتجارة غير المشروعة فيها.

وبعد ذلك يأتي دور السلطة التشريعية لتبني بمن التشريعات الخاصة، لتأمين الحماية القانونية للهوية الشعبية، خاصة في هذا الوقت بالذات الذي بدأ فيه الأردن باحتضان الأشقاء العرب خاصة في المواسم السياحية، أو في فترات الحروب، كما تحضن ولا يزال الأشقاء العراقيين، وكذلك اللبنانيين، للحفاظ على الموروث الشعبي للأردن، وكذلك الموروث الشعبي للواحدين وعدم الخلط بينهما.

يبقى هذا المشروع مجرد حلم، لأن تحقيقه مرهون بوعي المثقف بقيمة التراث والثقافة الشفوية والمادية والفلكلور ووضعها ضمن مشروعه الذي يناضل من أجله، وكذلك بالدعم من أية جهة رسمية أو خاصة تتبنى المشروع الثقافي الكبير، وضرورة منحه الشرعية من قبل المؤسسة الثقافية الرسمية، لنحمي هذا المشروع الثقافي العظيم الذي يعاني من تفرقنا...

كاتب وصحافي أردني
salahatm@hotmail.com



دورة الحياة وتقاليد الزراعة والمناسبات الاجتماعية والدينية، كما توثيق المعتقدات والمعارف الشعبية كالمعتقدات الخاصة بالسحر والأحلام، والألعاب الشعبية، وتوثيق التراث المادي كالأزياء الشعبية، المنسوجات، طرق الرزنة، النقوش، الوشم، الرسوم والفنون الشعبية، وخلق قاعدة شعبية وراي عام عبر الإعلام المحلي بأهمية الموروث الشعبي وحمايته وطرق المحافظة عليه، ومن ثم الشروع عن طريق الوزارات المختصة، سواء وزارة الثقافة أو غيرها، في إنشاء نواة مؤسسة تجمع الباحثين والأكاديميين، وكذلك إعداد الكوادر المؤهلة القادرة على التعامل مع الموروث الشعبي وقضاياه وإشكالاته وإيجاد قاعدة معلوماتية له، وتصنيفه إلى أشكال للموروث الشعبي وجعلها في متناول الباحثين والدارسين، وكذلك تكوين فريق عمل لمسح مناطق البلاد لإعداد موسوعات، سواء للحكاية الشعبية، أو للأمثال، وكذلك تجميع وتسجيل أغاني النساء الشعبي التي بدأت تختفي بسبب تأثير الجماعات المتطرفة التي تعتبر صوت المرأة عورة،

الثقافية، وهي تركز على شكل واحد فقط من أشكال التراث ليختزل فيه بقية الأشكال الأخرى.

الكثير من الجهات سواء أكانت مؤسسات مختصة، أو حكومية، أو خاصة، وكذلك الجهات الدينية، تتلقى في مجرى إخراج جمالية الكلمة والمعنى وتشويه اللحن من محتويات الفيل والصدق في تراثنا الشعبي، تحت مسميات التحريم، ومخالفة القيم، وغيرها، بالإضافة لعملية تسبيح التراث والفلكلور، والتي إن لم يتم التعامل معها بشكل صحيح ستتحول إلى عملية سمسرة وتجارة.

فالملحوظ ليس فقط الاكتفاء بالترديد بهذا التراث، أو نشر ثقافة التسبيح، وما يستهوي السبّاح بعد نزع محتواه الإنساني، ولكن كل قطعة لها دلالة ثقافية إنسانية، تحكي عن الإنسان المبدع الخلاق في تحويل الجذب إلى لوحة من لوحات الجمال عبر موهله، عبر إشارات وتوحيدها، وتفاصيله وفلسفته البسيطة لتفسير الواقع والطواهر التي يعجز عن تفسيرها، فيخلق لها تفسير فوقية ميثاقية لها طعم الأسطورة، وشجن الخرافات اللذيذة، بل بتوثيق هذا التراث سواء الشفوي المنقول والصوت والذاكرة، أو المادي المتوارث، جمعا وتوثيقا، ودراسة وتحليل، وإعادة إنتاج مصرية ودرامياً. والفريق أن هوليوود سبقنا إلى إنتاجه كرسوم متحركة للأطفال، فانتجت حكاياتنا الشعبية من السندباد والشاطر حسن وغيرها منذ الثمانينيات، ونحن حتى الآن لم نضع بتوحيدها بشكل رسمي، المطلوب هو توثيق التراث الشعبي، وخصوصاً التراثات الشفاهي أو الأدب الشعبي كألوان الغناء الشعبي، الحكايات، الأمثال، النكت، الألغاز، السير والأمساير الشعبية، إلى جانب توثيق العادات والتقاليد الشعبية كتقاليد

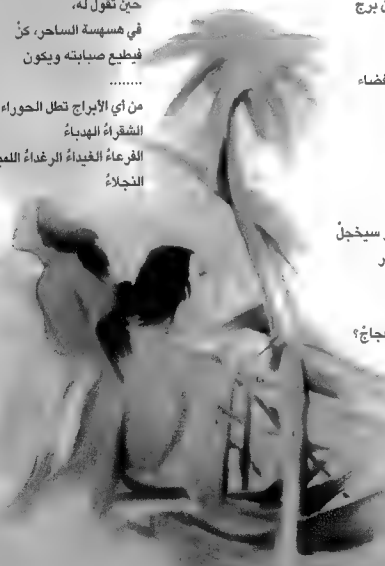


تنساق وتشتاق إليها
وغناء تخوم.. وتمل
وتعاود تحديقا وتدل:
الفعل السائح والساح
والفعل الحاضر والماضي
نحو بلاد من عسل النحو
الضارب في قسوة حبشي أرعن،
جمجمة الفعل العاقل،
فيصير المختل المعتل «بياء»
يمامتها،
أو «واو» الولد المجنون...
حين تقول له،
في هسهسة الساحر، كنْ
فيطيع صبايته ويكون
.....
من أي الأبراج تطل الحوراء
الشقراء الهدباء
الفرعاء الغيداء الرغداء اللمياء
النجلاء

السيدة البهجة والولد النهاوند

عزت الطبري

من أي الأبراج تطل؟.....
تسحبنى بخيوط من ولع وحرير وهاج
من برج الأبنوس السامق أم من برج
العاج؟
تسكرني الفتنة وتؤرق حلمي
فأجذف في بحر هواء، في نهر فضاء
الملوكوت
مجدافي وصل وسكوت
شجر يتسابق.. يتعانق،
فيفيض الأترج حنيئا
ويعانق نجماً ويموت
لا شيء يوارى دهمشنا... لا بدر سيخجل
لا طير يسقسق ويصفق ويجاهر
بغرام قرنفل
لا زنبق يرحل... لا زنبق يسال
في أي زمان يتدحرج... في أي فجاء؟
لا شيء ولا لا... غير عيون
وشموس تحتفل وتحفل
كي تهبط
لدروب من فل
من أي الأبراج تطل...
تستل سيوفا وتسل
وتقطع أعناق الوردات،
تلون يدماء الوردية:
أطراف يديها
وحذاء قوافل... وبلايل.



إلى آخر أوراق الأسماء
تترقق كالماء، وفزهو كالحناء،
وتنطق بلغات لم تدر كها إلا السن !!
فتغازل بدماء فينوب ويذعن
ويجوب ويمعن
في ضوء مغاوم... ويحن
وتداعب أوتار الريح... فتسكن
فهي المسكونة بديبب العشاق،
المعتصمين فناء،
وهي الساكنة، المسكن !!
وهي الممكنة، الإمكان، وغير الممكن
وهي الأمانة بالعشق، إذا عز
العشق،
وعز المعشوق الأعشوق والأفطن
وهي الوطن إذا عز الموطن
وهي القيامة إن تاه اللحن علي
شفة الأرغن
وهي الربانة إن خاف الربان
وهي البانة في عرس البان
وهي المعتدة بالحسن الظاهر
والباطن،
حين تقارن بين لحاظ الفتك
بعينها
ولحافظ الغزلان !!
وبين الشعر المنخل حنيئة، فوق
الكتفين
وبين جدائل كل صبيات الجان !!
وبين شفاة في حمرة دراق الشام
وبين الياقوت
وبين رفيف الهمس المهموس
وبين خفيف التوت !!
فتقول لعاشقها المشدود بحبل
الوجد الطافح
من منا يعقب ومن منا السكران
من منا الخمرة، من منا الدن،
الحان، الندمان !!
من منا الشارب من منا المشروب

من منا الطالب من منا المطلوب !!
اختلط الحابل بالحابل والتابل
بالتابل
والنبلة والصيد المرغوب
الشاعر يهذي ويتوب
الشاعر يبكي ويؤوب...
الشاعر فجر وتفجر
يا برج الأبراج العاج الذهب
الفضة والألماس المرمر !!
بين ضلوعك أنهار الكوثر
بين ربوعك سكرة الليل، وليلات
السكر !!
فباي ثمار ساهدهد جرحي..
وباي شراب أسكر
وباي فواكهها أبدا صلصلي
وباي سفرجلة في قفص الأغصان
سانا ؟
ها هي سيدة اللؤلؤ والمرجان
ها هي فاتنة الرياح، باقصي
بهجتها تنهائى
ما بين حرير ودمقس
وتمشط شعر الليل، بعبق
ونعاس،
وتريق رحيقا.. فوق مباهج
غرثها،
وتفجر لوزا، وتشد صباحا من
أحضان طفولته
وترد الأمس
وتفكك أزرار الفل،
يسيل العسل على جدران الليل،
يسيل الذهب ويتناسل في دمنا
ورد ولهب،
يتغير طقس في ريعان عذوبته،
يتبدل طقس
هل كان نسيم السيدة ربيعا... هل
كان خريفا
هل كان خفيفا ونحيفا.. هل كانت

كل كمجناات الليل
تدندن لحن الأسرار وأغنية
الهمس ؟
قمر يتلألا بين شعاب النسرين.
قمران على أعتاب السندس
يفترشان مساء من عشب ويمام
موسيقى تتناثر فوق مداخل
غبطتها
موسيقى تتكاثر وجدا وهيام
موسيقى تنتشر رذاذا، ومجازا،
«وحجازا» «وصبا»
موسيقى تبكر اللحن لها،
فديا وحبا وسها... ولها النهاوند
ودار،
على أركان أصابعها المبتلة
بالعشق، وحام
من يرحم هذا الولد النهاوند، ومن
سيدل الحلم إلى عينيه
إذا ارتعش وأوي لفراش الأوهام
موسيقى تتقافز فوق طريق لا
يفضي لدروب الحناء
ولا لفضاء يكتظ بأسراب حمام
وسماء يمام
موسيقى، موسيقى،
مو...
والسيدة البهجة، من برج
عذوبتها،
تقرأ في كتب الغيم وتسحب رقتها
و
ت
ن
ا
م

قومي ابتدأي .. فسواك الآن ..
ومن أمس ابتدأت خطوتَه؟
وغزالك يبكي قد سملت عيناه ..
اصطكت ركبتَه؟

(3)

ها أخرج من نومي
تفرك عيني بأنوار أُمي
وأصلي كي ينهض قومي؟

القيامة

مصطفى النجار *

أشجان
شجنٌ على شجنٍ .. فأورق
خاطري
شجر التالم والتأوه والعناء
بيضاء من يزد تراكم في ليالي
الصيف ..
من شجن الأصابع دغدغت شفة
الغناء
لغة الشجن
لكنها إن أقصحت ..
لا تُفصح الأوتار إلا عن خواء؟
لا تحسبي شجني المثرثر بعض
أصداء النشيد؟
تفتح الجسد المصفد مثل رוחي
بالحديث
وتألق الورد المشق ساعة بعذابه
لا تحسبي قد صار من أحبابه ..
وهجُ النور يد!
شعراء مملكة السعادة أيقظت فيه
الجليد؟
أم كلما وقف القرنفل في أراجيح
السماء
أو كلما نهض المساء
كعراسين من لؤلؤ أو ياسمين
أو كلما اشتعل الحنين
أو كلما قامت من النوم الأياثل ..

فاحتملت
وطناً يبكي في غربته
لا مزمار يغني في أوله
لا مزمار يغني في آخره؟
لا لآء الفجر الآن يهل بغرته ..
ياتي منسلأ يطرق أعراف منافره؟
جنث تبكي لا أدري أم
أم تضحك في الفجر الخلب؟
وعصافير قد طاردها في ..
ظلموت الظلم الذئب الثعلب !!
جنث أو قامات نخيل كم تتعذب؟
وانثى في ردهات الأقصى كم
خفقت في قصب الريح حكاياه؟
وبكاء يتهدل بالتاريخ الدامي
كي يقرع باب « صلاح الدين » بيميناه
لا .. لا يسمع في الريح سوى ..
ما يسمع ميت شكواه؟

(2)

قومي من نوم طالت نومته !
جفت في كاس سورتَه !
قومي يا أيتها العير فهذا العالم
في خَبٍ وصعود .. تزهو ذروتَه؟
قومي .. انتفضي .. ارتعشي لو يوماً
ما يالك .. هل شلت ساعته؟
ما يالك .. والنهر قريب ..
قد هلكت من ظلم أصفته؟

(1)
لم أخرج من نومي
لم يدخل تحت لحاف الكلمات
سرب فراشات
لم أخرج من نوم وسبات
لا لم تدخل في ذاكرتي
شمس ذات أصابع
لتُميط لثام الظلمات
عن وطن ضائع؟
لم أخرج من نومي
لا .. لا لم يدخل في يومي
طفل الوقت ولا في موتي ..
نهضت في عرائس وقت؟
بيد يقرع بلوراً أو يكسره ..
ولد قد شاكس صمتي !
بيد حانية .. سلمها الله ..
تدغدغ أوردتي
زوجة عمري
يوم تحس بان عرائس شعري ..
اقتربت من قبري !
لا لم تدخل إلا كلمات قد نفقت
تجتاح سريري الساجي بهيولاه
..
وتلتف الأفعى مرات مرات ..
حول ضميري؟
جنث راودها ريح صرص ..

مستقبل قد لقه الموت الغشوم !
 تنقلت به
 في حبه
 سرب الصبايا إنما الآن انشغل
 بأبوة مفاجئة
 وأمومة مفاجئة
 هل شيء يشغله
 سوى وقع الفجائع في المساء وفي
 الصباح
 وفي الطريق وفي قلب روحه
 وجروحه
 وكيف أحلام تبعثر
 في طواحين الكلام ؟
 لا شيء يشغل روحه
 غير الخصام ؟

نداء عندليب
 عندليب، بزغ الآن، طليق
 ثقب الصمت غناءً من حريق
 ودعاء، خضل النجوى، رقيق
 من ركام الليل .. نادى : يا صديق
 أم ترى نام الذي لا يستفيق ؟
 أيها العشاق .. قوموا من هُجوع
 ودعوا الأرواح في الوقت الهلوع
 تنفض الأحزان عن فجر بديع
 إن من يقرأ أسفار الربيع ؟
 سوف يحيا ! فاسمعوا .. هل من
 سميع ؟
 إن من يقرأ أسرار القيامة
 يقهوض الكوخ أو حشر القمامة
 واقترار الليل عن ثغر الغمامة
 وأنتهاج الروح في ظل السلامة
 سوف يحيا .. يشعل اليوم غرامه

أو أنه الآن اشتعل
 أما المحبة والغزل
 فغزاة شردت بها
 نحو الخرائب والدماء
 عربات موت طائش مكتظة
 بالأبرياء
 بركام أهات الثكالي واليتامى
 بنشيج أسراب الحجل
 ففراخها بدد بكف الريح
 ومنازل أودت بها ريح السموم
 حلمت بها منذ الأزل
 صنعتها من سهر المقل
 وبينته لكن .. قد تئذد وارتحل

نحو غدران الصباح
 أو كلما استرق المغني
 بعض أسرار الجراح
 قامت بوجه نسائم وقرنفل
 وعرائش
 وآياتل، جذران صمت وبكاء
 ورياح ؟ !
 فتصاعدي يا ريح من شجني
 المعنق ..
 وازرعيني في الهواء
 متنسماً هذا الوطن

المنشغل ..

كم كان مشغولاً به
 حلم .. سماوي ظليل
 عُمر تلالا بالندى
 وأحاطه الشعر الجميل
 لكنه الآن انشغل

قصيدة..

عبد السلام الاري *

أنت هاوية تمشي
وأزمنة شتى
وأنت المعنى الفارح
في اللحظة الحيرة
تمسكي بالخطوط
إذا انسذلت ملامحك
وسألت شهداً على الجدار
فالتجاعيد دليلي إلى زمن
القي بالأخلام جثثاً
وتوجك أميرة
ترعى ما تبقى من أيام
هل تحتاجين إلى إطار؟
ومن أي خشب تريدينه
من الشجرة التي يلتف حولها
النعيان
أم من خشب بابنا الذي تعلق في
الحطام؟
دعي فقرة المعرض
فلن أوسمك من أجل صفقة
في بهو فندق
أو أقدم عينيك ربيعاً
ملجأ الأيتام
يكفي أنك لوحة تمشي
وقمر من الألوان
يكفي أن تضعي بعض العطر
لكي تتوقف الحرب في الحقيقة
وتخلو الأضطراريات
الاستسلام..
أترين أنني أسألك لوئاً لم يهدأ
ورسماً لم يندأ
لأنك الموناليزا
التي لا تحتاج إلى رسام!!

١. موناليزا مغربية

بإمكانني أن أوسمك كما اشتيتي
وأن ألبسك ما أشاء
أو أعزبك بضرية فرشة فقط
بإمكانني أن أجعل شعرك
غاية سوداء
في عاصفة ستبدأ
أو لهيباً أنشأ
في جحيم المدينة
بإمكانني أن ألون لك حبيباً وسيماً
بوجه حليق
وياقة بيضاء
أن أضع ابتساماً
فوق دكنة المعطف
وأرتعاشة سفراء
في كف تردج بالورود
سأؤجل رسم الأفعى
- ما أجمل الخطيئة بلا شيطان -
لست جسداً فقط
فأسوي الأحمر عرفاً على مقام الخدود
وليس لك باب واحدة
كي أرتب الدخول إلى الجنة

أم أنه اليتيم جمعنا في قصيدة
كي يقرأنا العشاق
إذا اغتربوا
وكي تنكسر السهام
على جسد لم يختار بحق قاتله
فاحضنيني في آخر الرسالة
وارسمي الوردية
إذا مال الربيع عن مساره..
وتباهي بعبارة توجتك
عنبا
فوق عطش الروح
كأسا
لم يغفرها إله
خيالا

ممسوكا في زهو الثياب
شيطانا
محتدما في صخب اللغة
سراب جنة
في جحيم الورق
بئر استعارة
في صحراء الحقيقة!
وأنا ضيعة الحقيقة

لأربي العصافير في دفاتري
وأعجب الرياح في البوم الصور
إذن،

لا بد من حواس مختلفة
كي أعيشك بشكل أسمى
ولا بد من أبجدية أخرى
كي تنمو الحاء في أحلامك
وتنقوس الباء في يقظتي
في دورة مكتملة.

* شاعر من المغرب



الهزيع

وقد افتتح النوافذ

فأراك تقبلين من كل الجهات

كشلال أخضر لم ينضب

لمجراه الطويل

ثم تنوين كطيف عابر

أو كذكرى

أي ليل يحثوك

ولا تنهار النجوم

وأي مكان تسيرين فيه

ولا يرتجف

ناصبا لخطاك ألف كمين

«هل كان حبا»

٢. كأس لم يغفرها إله

احضنيني في آخر الرسالة

ولا تغفري لي فوق السطور

أتركي الكلمات تعبر

كفراشات مطمئنة

وأطيلي المكوث في آخر الفقرات

سأغير نظاراتي تباعا

كيما تصعد الحروف إلى مقبلي

حري كحبق يتضوع في أقصى

كاريكاتير

إلحقوني يا ناس
غرقان في الكتابة!



2006

(٤)، الأمر الذي جعل المفكرين يولون المتأوين عناية فائقة بمناوئين النصوص لا بوصفها مجرد عتبة ينبغي الوقوف عندها فحسب، بل بوصفها علما قائما بذاته له أسسه وقواعده وأعلامه.

فالعنوان على قدر دواله عددا هو «ضرورة كتابية» (٥)، وعلى الرغم من كونه «عملا مختزلا أشد ما يكون الاختزال» (٦)، فإنه مفتوح على النص وعلى اللانص، ومتغلق على نفسه ومتحقق بذاته ولذاته، له بنيته الدلالية السطحية، كما له بنيته الدلالية العميقة الثابتة وراء البنية السطحية، المتطورة فتولوجيا ودلاليا (٧)، ومهما يكن من أمر هذه البنية العميقة فإننا بفضلها فقط يمكن أن نُعرِّف في عالم النص لاكتشاف منطوقاته الدلالية من خلال امتطاق دواله واستكناه مكتوناته، مهما يطل هذا النص أو يقصر.

إذن فالعنوان نص نوعي (٨) «Géno-Texte» ، «تتطلب قراءته استمادة مراحل تكوينه لغة ودلالة» (٩)، وله خصوصيته التي بها يتغلق على نفسه، كما له دواله التي بفضلها قد يتناص مع نصوص أخرى على اعتباره أن كل كاتب ناهب، من حيث لا يشعر ولا يريد» (١٠) على حد تعبير عبد الملك مرتاض، وقد يحقق بها الفرادة، فتأتي مختصرة لمغامرة الرواية سلفا، مفتوحة على عوالم النص الخاصة ومنتجة لدلالية العمل عبر التأويل، وربما لهذا السبب أو ذلك عدَّ جبرار جنيت العنوان نصا موازيا «paratexte» (١١) ، مقسما هذا الأخير إلى نص محيطي (péritexte) (١٢) ، ونص فوقي (Epitexte) (١٣) ، جامعا النص المحيط «يتضمن فضاء النص من عنوان ومقدمة ومناوئين فرعية داخلية للفصول، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكاتب، كالمصورة التعليلية للغلاف أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف أو مقطع من الحكيم.

أما النص الفوقي فتندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب متعلقة به، وتشير في تلكه مثل الاستجابات والمراسلات الخاصة والشهادات وكذلك التعليلات والقرارات التي تصب في هذا

العنوان ودلالاته في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي

أفاسة علوي



العنوان ضرورة كتابية

يعد العنوان «**» المحور الأساس الذي يحدد هوية النص، وتدور حوله الدلالات، وتتعلق به، وهو بمثابة الرأس من الجسد، والعنوان في أي نص لا يأتي مجانياً أو اعتباطياً (١)، وإنما هناك علاقة وطيدة ومؤسسة بين العنوان ودواله وبين النص وعنوانه، حتى أننا يمكن أن نسلم هذه العلاقة

العنوان هو «تجسيد لأعلى اقتصاد لغوي ممكن» (٢)، إلا أنه «علامة دالة تُجمل الممارات الدلالية والأبعاد الرمزية التي تحفل بها بنية النصوص»

تأخذ أشكالاً لا تحصر لها، لأن لعبة العنوان هي لعبة اللغة، وبالتالي لعبة الحرية والحياة والمطلق (٣)، وعلى الرغم من أن

الجمال (١٤).

ويعتبر النص الموازي وهو أحد المكونات الخمسة للمعالجة النصية (التنصص، النص الموازي، المعمارية النصية، النص اللاحق، المختاصر) « من أكثر المفاهيم شيوعاً وديوعاً، حيث خصصت له مجلة «بويطقا» عدداً خاصاً. وكتب جنيت عنه كتاباً سماه (عنايتات) « Setuils » (١٥)، ولا ريب أنَّ العنوان كُتب مواز هو قسم من أقسام المعالجة النصية حسب الطرح الجينيتي وهو بذلك جنس له ميادته التكوينية، ومميزاته التجنيسية التي يبنين مراعاتها في عملية تحليله؛ لأننا من خلال العنوان وحده -كرواية للعمل - يمكن الضووف على بنيات النص الصغرى والكبرى وتفكيكها، قصد إعادة التركيب من جديد (١٦)، وغايتها من وراء ذلك إنتاج الدلالات الممكنة خارج الإطار التداولي.

ومما لا شك فيه أنَّ مكانة العنوان الاستراتيجية في الحقل النقدي استمدتها من مكانته في العمل الإبداعي، مما جعل المبدعين يتخبرون ضائيق تصوصهم كما يتخبر الصائغة جواهر القعد الشمين، وغايتهم في ذلك إما الإغراء أو الإيهام أو الوصف والتعيين، وهي في مجملتها وظائف العنوان كما حددها جيرار جنيت، أو التشويش كما يقر ذلك امبرتو إيكو في قوله: « إنَّ على العنوان أن يشوش الافلاك لا أن يحصرها » (١٧)، على اعتبار أنَّ العنوان عنده هو منذ اللحظة التي نضمه فيها مفتاح تأويلي (١٨)، يتمتع بأولوية تلقي، ومن ثمَّ التأويل، وغالباً ماكانت دلالة العمل هي ناتج تأويل العنوان (١٩)، وفعل التشويش الذي ركَّز عليه امبرتو إيكو هو في الواقع « من براعة المؤلف وصمن مكره بقارقه؛ لأنه به سميت فيه الهمة للقرأة الجادة، والتأويل الحسن، والمشاركة في التأليف » (٢٠)، وهي مهمة ليست بالسهلة على قارئ يُفترض أن يكون ذا خلفية معرفية كافية ليكون في مستوى التحدي الذي يضمنه فيه العنوان مكتبة وبوابة يستوجب عليه عبورها للدخول إلى النص من حيث هو « جملة متتالية ذات معنى » (٢١).

العنوان علامة

احضى السيميائيون على اختلاف

يحييل عنوان الرواية على نوع خاص من الكتابة الأدبية ذات الطابع الإنساني الذي غايتة تصوير الذات

بدور الوشاية بمعان تساعد في ذلك رموز العمل، ومنه يكون دالا على مضمون النص، وربما أمكننا أن نطلق عليه العنوان السيميائي لأنه يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي؛ ذلك أنه « آلية كاتمة (أسرارية) تتوقع في إرسائها العلي ذات زيادة المعنى الذي يضيفه المتلقي إليه » (٢٤) كما يقول جورج جادمبر.

ولمنا من خلال قراءتنا السيميائية هاته لرواية إبراهيم سمدي نحاول الكشف ويجلاء عن مبدأ التداعي والتقاطع بين العلامات والنص غير متخطين فضاء العنوان.

سيميائية العنوان في رواية « بروج الرجل القادم من الظلام » (٢٥)

يحمل عنوان هذه الرواية على نوع خاص من الكتابة الأدبية ذات الطابع الإنساني الذي غايتة تصوير الذات، التي تتراءى لنا من خلال اعترافات الراوي « مشتبته تحتاج إلى إعادة تشكيل وتذييب، بل ممتدة في الماضي وملتصقة بأحداث وصور ومشاعر وكبرى (...) مثقلة بروج القنمة وأجواء الموت والاحلام المظلمة » (٢٦) بحيث قيدت هذه الاعترافات كشفاً عن حياة مكتملة للراوي من الطفولة إلى الكهولة مروراً بالشباب، مما جعل الرواية تأتي في شكل استرجاعات للماضي المظلم الذي عاشه الراوي، أو بالأحرى يمكن عد هذه الرواية بمنزلة العودة إلى الزمن المتوهم الهارب الذي ظل يطارد شبعة الدكتور الحاج منصور (بطال الرواية) طيلة حياته كلها، والذي جعله في أخريات حياته يأنس بظله على قرطاس لمه يُقَص من وطأة عبثه على صدره، مصدراً على نشره تحت عنوان حياة الدكتور الحاج منصور نعمان كما تفصح عن ذلك عنايتات النص، غير أنَّ الناشر في التقديم يعزو لنفسه مهمة حفر العنوان المظلم على الخلف الموسوم به « بوح الرجل القادم من الظلام » وكذا العنوان الضميني « بكاء شيطان » الذي نراه أكثر إثارة وغرماً من العنوان الأصلي وفي الوقت نفسه محققاً شذرية للعنوان بما يتضمن من إنزياحات على مستوى اللغة.

فرواية (بروح الرجل القادم من الظلام) يحمل اللغز الأول من عنوانها

مشاريهم النقدية بوظيفة العلامة بوصفها السبيل إلى تأمين الاتصال بين الأفكار، وبما أنَّ النظرة العامة إلى العلامة في حد ذاتها لم تكن موحدة. وحيث أنَّ العنوان هو « علامة كاملة » (٢٢) أي (متكونة من دال ومدلول) فإنَّ احتواء السيميائيين به كان كبيراً. فالعنوان من حيث هو نص منتج للدلالة يحمل في جميعه إمكانية تمثيل الثلاثية بات نص متلق في شكل المثلث التالي:



بات متلق

بحيث تكون العلاقة بين البات والنص، والنص والمتلقي مباشرة لأنَّ كلا منهما هو منتج للنص، في حين تكون العلاقة بين البات والمتلقي غير مباشرة وغير محددة تماماً كالعلاقة بين الكلمة كرمز والشئ الخارجي الذي تعبّر عنه في المثلث الأساسي أو (المثلث الدالي) « Triangle Sémantique » لأوغستن ريتشاردن.

وإذا كان العنوان من جهة البات هو « نتائج تتفاعل علاماتي بين المرسل والتمل (٢٣)، فإنَّنا نعتبره بالنسبة للعمل هو السياق الذي يحدد المعنى ويغني بقية الاحتمالات على الأقل مؤقتاً؛ لأنه يقوم

ظلما أخفاه حتى عن رفيقة دربه، فراح يكتب مذكراته الشخصية إيمانا منه أنَّ «المذكرات أقدَر (٠٠٠) على تصوير العالم الداخلي للكاتب» (٢٨)، ومن ثمَّ حصول المبتنى الذي هو التطهير الكلي للذات.

بينما يأتي البوح الثاني من رجل أقتى حياته كله في عبادة الله؛ ذلك أنَّ الصوفي - عند أهل التصوف - هو الذي هو هُنا بنفسه باقٍ بالله مستخلص من الطبايع لمقامات (مقام الرِّيا أو التجلي)، فشأنُ بين الثرى والثريا، وإن كانت نهاية الاثنين المثلث «الأنس بالمعبود، وترك الاشتغال بالفقوء» (٣٠).

هناك كان طالباً للمغفرة والعفو والصَّغْفَرِ من ذنوب مفرقة، أما الثاني هُنا يوجه دليل على بلوغ الصوفي آخرَ المقامات (مقام الرِّيا أو التجلي)، فشأنُ بين الثرى والثريا، وإن كانت نهاية الاثنين واحدة (الموت).

وعلى توازي خطي (البوح) والرجل القادم من الظلام فإنهما يتقاطعان مع خط (الرواية) التي احتوى متنها أحداث سنوات الجمر التي مرت بها جزائر التسمينيات (عشرة الدم كما اصطلح عليها). هذه الفترة التي نتمتعها بحق هذه كاتبة السواد في تاريخ هذه الأمة فاستحقت بحق أن نطلق عليها رواية الظلام تلمسا كما وافق ذلك تخطيط الكاتب وتوزيعه لألفاظ العنوان (انظر الشكل ١)، واختياره للون الأسود ليكون نونا للظلام، وهو ما يتماشى مع الأرواح المظلمة التي تصورها الرواية، واختزال العنوان في «رواية الظلام» يتناسب العنوان الجديد مع عنوان رواية عبد الملك مرتاض «وادي الظلام» الصادرة عن دار هومة سنة ٢٠٠٥.

ونحن إذ نتأمل الشكل (١) نمود بنا الناكرة إلى منهج جوليا كريستيفا في تناول النص الأدبي الذي يسير في محورين متعامدين أني (مسانكروني) وإمافي (دياكروني)، حيث يدرس في المحور العمودي البنية العميقة للنص، التي تتكون حسب منظور جوليا من العوامل المساعدة على ظهور النمط الفني، والتي تسمح حسب صلاح فضل بإعطاء البعد التاريخي للنص، ويدرس في محوره الأفقي البنية السطحية للنص أي العلاقات الأفقية لوحداث النص (٣١) كما يبين ذلك الشكل رقم (٢):



فإذا كان لفظ (رواية) يحيل على «نوع سردي يمتد حول شخصيات متورطة في حدث مهم» (٢٧)، فإنَّ لفظ (بوح) يقدم إلهاماً أولياً بالاعتراضات بما يحمله هذا المصطلح من دلالات الاستيطان والتطهير للذات البؤرحة التي لم تدم رغبة في شيء بعد أن ارتقت إلى آخر المقامات (مقام الكشف) على حد التعبير الصوفي.

وقد رسم خط (البوح) خطاً متوازياً مع خط (الرجل القادم من الظلام) بما يضيء دلالة أخرى مفادها أنَّ هذا البوح الذي تحمله هذه الرواية يختلف كل الاختلاف شكلاً ومضموناً عن البوح في المرفع الصوفي؛ ذلك أنَّ البوح الأول جاء من رجل أقتى حياته في عبث وهلو ومجون، فلما أفاق من غياهب مجونه إثر مقتل والدته على يد والده في ظروف غامضة حاول جاهداً أن يطوي صفحة الماضي بكل تيماته ويبدأ حياة جديدة بعيداً عن مقر الحياة الأولى، فنسى نفسه في مكان بعيد احتفظ باسمه نفسه ولم يمسح عنه، وإستأنف حياته فيه مخفياً كل تفاصيل الحياة الأولى، التي جاهد نفسه جهاداً كبيراً من أجل التخلص من كل تبعاتها، ولكنه أدرك في نهاية المطاف أنَّ لا صلاح من ذلك الماضي المظلم إلا بالاعتراف والجهر بعمره الذي

على من الاعتراضات، في حين يحيل المات الروائي على اتخاذ السيرة الذاتية إطاراً هنا يصب في السارد مجريات الأحداث، بينما يفاجئنا الروائي بتوزيع مفردات العنوان على الغلاف وهذا الهندسة خاصة.

فإلى أي مدى كان حرص الروائي على تمثيل كل المعطيات السالفة وما حقيقة هذه الشفرات الموزعة على واجهة الغلاف ؟

محاولة منا الإجابة على الأسئلة السابقة ارتأينا أن نبداً قراءتنا هاته من هندسة الغلاف ومعمار على اعتبار أنَّ العنوان كإجابة للعمل يتموضع على الغلاف. هذه الهندسة التي تحيلنا رأساً على محوريين متعامدين رسم خطوطهما الروائي بدقة متناهية؛ حيث جاء في القسم الأول منه لفظ (رواية) محدد التسميف الإنساني لهذا النص الإبداعي في شكل شاقولي يتقاطع مع لفظ (الظلام) البند الأخير من العنوان، الذي ارتأى الروائي أن يشطره إلى شطرين رأساً لكل شطر خطاً خاصاً به، ولكن في شكل خطين متوازيين يوتيس الخط الأول لفظ (بوح)، بينما ترسم الخط الثاني عبارة (الرجل القادم من الظلام) ويتقاطعان عمودياً مع محور الرواية كما يبين ذلك الشكل (١):



تكرير لفظة بوح في عناوين الأعمال الأدبية:

لا أخفي على القارئ أنَّ عنوان هذه الرواية «بوح الرجل القادم من الظلام» كانت له سلطته على منذ اللحظة الأولى، مما جعلني ودون تردد أصفها في زمرة رواية الخيال العلمي لكنني ما فتئت أرتد عن هذا التصنيف متخذة موقفاً آخر من هذا العنوان، هذا الموقف الذي لا تفسره إلا لفظة «بوح» بما تحمله من دلالة الجهر بالسر وكشف المخبوء، وقد رأينا أن نفث على تكريرها في جملة من الأعمال الإبداعية إما صراحة أو ضمناً.

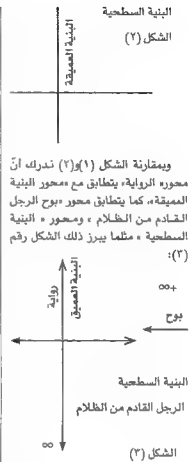
فإذا كان الشاعر عبد الله المشي يسم ديوانه بـ «مقام البوح»، حيث «تتنفس المكبوتات وتتفجر طاقات الإبداع على عتبة بوابة (أول البوح) وقد فُتحت من جهود الأخلاق، فتتجلى المرأة كأنها إلهة ويتجلى الشاعر كما لو أنه إله فيتعاقد الواقع بالأسطوري، فنجده أنفسنا وسط القداس المغمم بالمشق هي أولب الآلهة الإفريقية» (٣٧)، فإن مصطفي النماري يفتقر الأعراف بؤوحاً في موسم الأسرار وذلك من خلال عنوان ديوانه «بوح في موسم الأسرار»، في حين يفتنزل محمد جلوان الشاعر السعودي وحدات عنوانه في لفظة (بؤج) جاعلاً إياها عتبة أولى لديوانه.

ولم يقف تكرار لفظة «بوح» عند عناوين دواوين الشعر فحسب بل راح عدد من الكتاب أيضاً يتداولونها في عناوين أعمالهم، فهذه القاصة السورية حنان درويش تمهد بالبوح للزمن الأخير من خلال عنوان مجموعتها القصصية «بوح الزمن الأخير»، وهذا العنوان الذي يظهر في المجموعة مرتين، مرة كمنوان رئيس للمجموعة وأخرى كمنوان فرعي (عنوان لقصة من قصص المجموعة)، وتلك الروائية زهور ونيسي تطل علينا برواية يتأرجح فيها السارد بين جسرين أحدهما للبوح وآخر للعتيق؛ كما يبين ذلك العنوان «جسر البوح وآخر للعتيق»، ومثلهما يهد إبراهيم سعدي بالبوح إلى رجل قادم من حياة مظلمة، وغايته بيان «أن التوغل في الخاص إلى النهاية هو الذي يوصلنا إلى العام «على حد تعبير ميشال ليريس M. Lirris. ومن خلال هذا البوح حاول الروائي إبراهيم سعدي أن يضفي نوعاً من

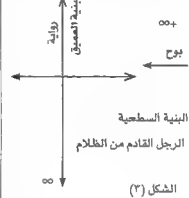
بذات المقولة: «أريد أن أقدم للناس رجلاً على حقيقته، هذا الرجل هو أنا، أنا وحدي (...) فأتأ لا أشبه أيًا ممن عرفتم واعتقد أنني لا أشبه أي مخلوق على الأرض» (٣٢) فكان نزاهة علي أن أبوح بصري وأجاهر ببوحي، فأتأ القادم إليكم من كوكب ذهب نوره، إنه كوكب الظلام.

وبالرجوع إلى محور «الرواية» / البنية العميقة (انظر الشكل ٣) نلقبه ممتداً إلى ما لا نهاية مما يدل على أنَّ السارد بالرغم من ذكره أنَّ المذكرات «أقهر من الرواية على تصوير المالم الداخلي للكلتية» لأن ضمير المتكلم الصريح فيها يعطي تسلسل الوقائع وحدة وتماسكاً نفسيين أقوى مما تتحبه الرواية (٣٤) إلا أنه كان على اعتقاد جازم بأننا نكون أقرب إلى الحقيقة في الرواية «حيث يتمتع السارد -الروائي- بالشجاعة الكافية التي تمده بأعلى قدر من الصراحة وهو يتحصن بقلعة النوع خارج إمكانية الإدانة وداثرة الاتهام لأنَّ الميون يؤل بوصفه عملاً تخيلاً صريفاً» (٣٥) على حد تعبير أندري جيد، ولذلك أثبت الجنس على الفلاف في شكل شاقولي رأسي يَنَمُّ على إصرار كبير باندغام كل من المذكرات والإعترافات والسيرة الذاتية في قالب فني واحد هو الرواية، وكأنَّ هذه الأجناس جميعاً تؤل إلى الكتابة الروائية المنفتحة على التجريب فضائاته الرحبة، التي غايتها المثلى: التمرد على الإلزامات والإكراهات وانتهاك حرمة كل الأعراف وكسر أية قواعد كافة» (٣٦) لتتحقق الممارسة الإبداعية صفة الفردة والتميز.

لم يقف تكرار لفظة «بوح» عند عناوين دواوين الشعر فحسب بل راح عدد من الكتاب أيضاً يتداولونها في عناوين أعمالهم



ويمقارنة الشكل (٣) (١) ندرك أنَّ محوره الرواية، يتطابق مع «محور البنية العميقة»، كما يتطابق «محور «بوح الرجل القادم من الظلام» و«محور «البنية السطحية» متمما يبرز ذلك الشكل رقم (٣):



ففي تقاطع خطي «البوح» والرجل القادم من الظلام «(البنية السطحية للنص) مع خط «الرواية» (البنية العميقة) حسب الشكل (٣) في التقاطعتين المحددتين للقطعة المستقيمة ما يوحي بأنَّ العلاقة بين الاعترافات والسيرة الذاتية هي علاقة محدودة في الرواية المدروسة من جهة؛ لأنَّ المتن الروائي يفتتح على المرحلة القصصية التي عاش فيها البطل مما يعطي للرواية بعداً تاريخياً محدداً بفترة التسمينيات، ومن جهة أخرى تجسد مدى محدودية العلاقات الأفقية لوحيد النص / العنوان الذي يدرج المتن الروائي رأساً في نوع الأدب الذاتي القائم على «اعتقاد بأنَّ الذات مستقلة ولكنها شفافة أمام نظير نفسها» (٣٢)، فجاءت وحداته مسقطه القناع على رجل بعينه هو الدكتور الحاج منصور نعمان سارد الرواية ويطلها، ولذلك كانت لفظة الرجل معرفة، وكان السارد يشاطر جون جاك روسو فيها قالة حين ألف كتابه «les confessions» فراح يرفع عقوبرته

فباح بما يمكن البوح به، وأعرض عما يدخل حيز اللايوح تماماً كما هي الحال عند الصوفي... ١٩. أم أن المبدع العربي باح وكفى... قال وكشف... جاهر لكن بصوت خافت تتأذى أذنه عن سماعه....

كتبه من الجرائد

عنه القلم منذ أمد بعيد)، وهنا تكمن المفارقة....

فهل يمكن عند هذا النزوع إلى البوح بهوا وتقنية بمثابة الرمز والإيماء لفكرة النهاية التي تلي البوح الصوفي؟ أم أن ثقافة البوح هي نتاج المخافة، وحينئذ يحق لنا أن نتساءل هل كان المبدع العربي في مستوى وعيه واستيعابه لهذه الثقافة؟

الحتمية على العلاقة بينه وبين المثقفي، لأن البوح لا يكون إلا بين حبيبين.

وهي مقابل ما تقدم تمعننا رواية (التبصيرة... الآن) لإبراهيم الدرويشي باستخدام ساردها للبوح كتقنية للحكي طيلة مساره المبردي كاشفاً الخلفي، معديا الراهن (وإن كان هذا البوح على لسان سارد مجنون، والمجنون مرفوع

هوامش

وهي نص ياور خارج النص؛ قد يتعلق بجانب النشر وهو ما أطلق عليه جيرارد جنيت: *paratexte éditorial*، كما يتعلق بجانب التأليف. انظر:

1- معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٤٠.
Gérard, G. Seuil, p. 20.

1٤- جميل حمداني: المرجع السابق، ص ١٠٢.
١٥- نفسه، ص ١٠٤.

1٦- نفسه، ص ١٠٥-١٠٦.
1٧- الطيب بوردية: المرجع السابق، ص ٢٦.

1٨- تقلا عن: محمد الهادي الطوي، شعرة حيران كتاب حلق على الساق في ما هو الفرائق، مجلة (فلمك النكري)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٨، ١٦، يوليو / سبتمبر ١٩٩٩، ص ٤٨٨. مع الإشارة إلى أن محمد الهادي الطوي قد صنف اسم (أبيرونيكو) حين نقله إلى روبرتو....

1٩- محمد فكري الجزار: المرجع السابق، ص ١٩.
٢٠- محمد الهادي الطوي: المرجع السابق، ص ٤٧١.

٢1- لطيف زيتوني: المرجع السابق، ص ١٣٩.
٢٢- محمد فكري الجزار: المرجع السابق، ص ٢٠.

٢٣- نفسه، ص ١٩.
٢٤- نفسه، ص ٢٩.

٢٥- إبراهيم سمدي: بوح الرجل القادم من الظلام منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٢.

٢٦- لطيف زيتوني: المرجع السابق، ص ١١٨.
٢٧- نفسه، ص ٩٩.

٢٨- نفسه، ص ١٤٦.
٢٩- لعلم بطرس بستانتي: دائرة المعارف، دار المعرفة ببيروت، ص ١١١، ص ٦٦ (مادة صوفي).

٣٠- محمد علي قنقري: المرجع السابق، ص ٢٠٢، ص ١١٠٢.

٣1- راجع بومؤتمن مقلد إسماعيل مدرستي باريس والشكلاين الروس في نظري السيميائيات السريّة، ضمن أعمال الملتقى الوطني الثاني / سيمياد

والنص، ١٥-١٦ أبريل ٢٠٠٢، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص ٢١٦.
٣٢- لطيف زيتوني: المرجع السابق، ص ١٢.

٣٣- نفسه، ص ٢٣.
٣٤- نفسه، ص ١٤٦.

٣٥- محمد صابر عبيد: تطهرات الشكل السري ذاتي - قراءة في تجربة محمد القيسي السري (كتاب)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، متاح على شبكة WWW.AWU-DAMORG

٣٦- محمد فكري الجزار: المرجع السابق، ص ٦٤.
٣٧- شاذية شقرش: سيمياد المتوان في ديوان (نعم البوح) للشاعر الدكتور عبد

الله العتي، ضمن أعمال الملتقى الوطني الأول / سيمياد والنص الأمي، ١٠-١١ نوفمبر ٢٠٠٢، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص ٢٧٥-٢٧٦.
٣٨- معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٣٣.

1- لقولنا القديم: «الكسرة لغة زبانية الكتاب على ما في كثر اللغات. راجع: محمد علي القنقري: موسوعة كتاب اصطلاحات فنون العلوم، ت: د. علي حورج، عبد الله الخليلي، جورج زياتي، مكتبة لبنان للنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٦، ج ٢، ص ١٢١٦.

١- خليل الواسي: قراءات في شعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص ٢٨.

٢- الطيب بوردية: قراءة في كتاب سيمياد المتوان للدكتور بسم قنوس ضمن أعمال الملتقى الوطني الثاني / سيمياد والنص، ١٥-١٦ أبريل ٢٠٠٢، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص ٢٥.

٣- نفسه، ص ٢٤٢.

٤- محمد أحمد المسمودي: الزمن والكتابة - الفنتازيا المشهدة والخرافية في زمن عبد الحليم، كتابات معاصرة، بيروت، العدد ٢٩، ١٩٩٧، ص ١٠٧.

٥- محمد فكري الجزار: المتوان وسيمياديا الاتصال الأمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٥.

٦- نفسه، ص.

٧- جميل حمداني: السيمياديا والكتابة. عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٥، ص ٢٥٣، يناير - مارس ١٩٩٧، ص ٧٩.

٨- محمد فكري الجزار: المرجع السابق، ص ١٥.

٩- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان للنشر / دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط ٢٠٠٢، ص ١٦٨.

١٠- مرزبان، عبد الملك: تحليل الخطاب المبردي - مبدئية تفكيكية سيميادية مركبة لرؤية هزائق للثقافة، ديوان التطويرات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥، ص ٣٧٨.

Gérard, G. Seuil. Editions du seuil, 1987, p. 7-11

و- قد نقل هذا المصطلح الأنجي إلى العربية بـ (التيارات الفنية)؛ النصية (عبد العزيز شيبيل)، لعبد الله النص (محمد عتاني)، حبات النص (عبد الرزاق بلال)، التوازي النصي (الخضير سمي)، شبه النص (محمد مصمم)، للنص الخارجي (عبد الحميد بوريقي)، التوازي النصي (محمد الهادي الطوي)، التوازي النص (لطيف زيتوني)، للثقافة النصية (محمد عبد الحليم)، ما بين النصية (أورونجي)، مرافقات النص (رواق بركت)، للنصانية (الطاهر روياني)، النصية (محمد بطنون)،... راجع: يوسف وخلصي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث: أطروحة دكتوراه دولة (مخطوط)، جامعةهران، ٢٠٠٤-٢٠٠٥، ص ٢٥٣، ٢٥٢، ٢٥١، ٢٥٠، ٢٤٩، ٢٤٨، ٢٤٧، ٢٤٦، ٢٤٥، ٢٤٤، ٢٤٣، ٢٤٢، ٢٤١، ٢٤٠، ٢٣٩، ٢٣٨، ٢٣٧، ٢٣٦، ٢٣٥، ٢٣٤، ٢٣٣، ٢٣٢، ٢٣١، ٢٣٠، ٢٢٩، ٢٢٨، ٢٢٧، ٢٢٦، ٢٢٥، ٢٢٤، ٢٢٣، ٢٢٢، ٢٢١، ٢٢٠، ٢١٩، ٢١٨، ٢١٧، ٢١٦، ٢١٥، ٢١٤، ٢١٣، ٢١٢، ٢١١، ٢١٠، ٢٠٩، ٢٠٨، ٢٠٧، ٢٠٦، ٢٠٥، ٢٠٤، ٢٠٣، ٢٠٢، ٢٠١، ٢٠٠، ١٩٩، ١٩٨، ١٩٧، ١٩٦، ١٩٥، ١٩٤، ١٩٣، ١٩٢، ١٩١، ١٩٠، ١٨٩، ١٨٨، ١٨٧، ١٨٦، ١٨٥، ١٨٤، ١٨٣، ١٨٢، ١٨١، ١٨٠، ١٧٩، ١٧٨، ١٧٧، ١٧٦، ١٧٥، ١٧٤، ١٧٣، ١٧٢، ١٧١، ١٧٠، ١٦٩، ١٦٨، ١٦٧، ١٦٦، ١٦٥، ١٦٤، ١٦٣، ١٦٢، ١٦١، ١٦٠، ١٥٩، ١٥٨، ١٥٧، ١٥٦، ١٥٥، ١٥٤، ١٥٣، ١٥٢، ١٥١، ١٥٠، ١٤٩، ١٤٨، ١٤٧، ١٤٦، ١٤٥، ١٤٤، ١٤٣، ١٤٢، ١٤١، ١٤٠، ١٣٩، ١٣٨، ١٣٧، ١٣٦، ١٣٥، ١٣٤، ١٣٣، ١٣٢، ١٣١، ١٣٠، ١٢٩، ١٢٨، ١٢٧، ١٢٦، ١٢٥، ١٢٤، ١٢٣، ١٢٢، ١٢١، ١٢٠، ١١٩، ١١٨، ١١٧، ١١٦، ١١٥، ١١٤، ١١٣، ١١٢، ١١١، ١١٠، ١٠٩، ١٠٨، ١٠٧، ١٠٦، ١٠٥، ١٠٤، ١٠٣، ١٠٢، ١٠١، ١٠٠، ٩٩، ٩٨، ٩٧، ٩٦، ٩٥، ٩٤، ٩٣، ٩٢، ٩١، ٩٠، ٨٩، ٨٨، ٨٧، ٨٦، ٨٥، ٨٤، ٨٣، ٨٢، ٨١، ٨٠، ٧٩، ٧٨، ٧٧، ٧٦، ٧٥، ٧٤، ٧٣، ٧٢، ٧١، ٧٠، ٦٩، ٦٨، ٦٧، ٦٦، ٦٥، ٦٤، ٦٣، ٦٢، ٦١، ٦٠، ٥٩، ٥٨، ٥٧، ٥٦، ٥٥، ٥٤، ٥٣، ٥٢، ٥١، ٥٠، ٤٩، ٤٨، ٤٧، ٤٦، ٤٥، ٤٤، ٤٣، ٤٢، ٤١، ٤٠، ٣٩، ٣٨، ٣٧، ٣٦، ٣٥، ٣٤، ٣٣، ٣٢، ٣١، ٣٠، ٢٩، ٢٨، ٢٧، ٢٦، ٢٥، ٢٤، ٢٣، ٢٢، ٢١، ٢٠، ١٩، ١٨، ١٧، ١٦، ١٥، ١٤، ١٣، ١٢، ١١، ١٠، ٩، ٨، ٧، ٦، ٥، ٤، ٣، ٢، ١، ٠.

١٢ - ويسميه بعض الفرنسيين بـ: *paratexte auctorial*، وقد ترجمه لطيف زيتوني بالترجمة المتصلة بالنص، وربما كان الأسب ترجمه بالمكملات النصية.

انظر: - عبد الرزاق بلال: مدخل إلى حبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٠، ص ٢٢.

معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٤.

- يوسف وخلصي: المرجع السابق، ص ٢٥٣، ٢٥٢، ٢٥١، ٢٥٠، ٢٤٩، ٢٤٨، ٢٤٧، ٢٤٦، ٢٤٥، ٢٤٤، ٢٤٣، ٢٤٢، ٢٤١، ٢٤٠، ٢٣٩، ٢٣٨، ٢٣٧، ٢٣٦، ٢٣٥، ٢٣٤، ٢٣٣، ٢٣٢، ٢٣١، ٢٣٠، ٢٢٩، ٢٢٨، ٢٢٧، ٢٢٦، ٢٢٥، ٢٢٤، ٢٢٣، ٢٢٢، ٢٢١، ٢٢٠، ٢١٩، ٢١٨، ٢١٧، ٢١٦، ٢١٥، ٢١٤، ٢١٣، ٢١٢، ٢١١، ٢١٠، ٢٠٩، ٢٠٨، ٢٠٧، ٢٠٦، ٢٠٥، ٢٠٤، ٢٠٣، ٢٠٢، ٢٠١، ٢٠٠، ١٩٩، ١٩٨، ١٩٧، ١٩٦، ١٩٥، ١٩٤، ١٩٣، ١٩٢، ١٩١، ١٩٠، ١٨٩، ١٨٨، ١٨٧، ١٨٦، ١٨٥، ١٨٤، ١٨٣، ١٨٢، ١٨١، ١٨٠، ١٧٩، ١٧٨، ١٧٧، ١٧٦، ١٧٥، ١٧٤، ١٧٣، ١٧٢، ١٧١، ١٧٠، ١٦٩، ١٦٨، ١٦٧، ١٦٦، ١٦٥، ١٦٤، ١٦٣، ١٦٢، ١٦١، ١٦٠، ١٥٩، ١٥٨، ١٥٧، ١٥٦، ١٥٥، ١٥٤، ١٥٣، ١٥٢، ١٥١، ١٥٠، ١٤٩، ١٤٨، ١٤٧، ١٤٦، ١٤٥، ١٤٤، ١٤٣، ١٤٢، ١٤١، ١٤٠، ١٣٩، ١٣٨، ١٣٧، ١٣٦، ١٣٥، ١٣٤، ١٣٣، ١٣٢، ١٣١، ١٣٠، ١٢٩، ١٢٨، ١٢٧، ١٢٦، ١٢٥، ١٢٤، ١٢٣، ١٢٢، ١٢١، ١٢٠، ١١٩، ١١٨، ١١٧، ١١٦، ١١٥، ١١٤، ١١٣، ١١٢، ١١١، ١١٠، ١٠٩، ١٠٨، ١٠٧، ١٠٦، ١٠٥، ١٠٤، ١٠٣، ١٠٢، ١٠١، ١٠٠، ٩٩، ٩٨، ٩٧، ٩٦، ٩٥، ٩٤، ٩٣، ٩٢، ٩١، ٩٠، ٨٩، ٨٨، ٨٧، ٨٦، ٨٥، ٨٤، ٨٣، ٨٢، ٨١، ٨٠، ٧٩، ٧٨، ٧٧، ٧٦، ٧٥، ٧٤، ٧٣، ٧٢، ٧١، ٧٠، ٦٩، ٦٨، ٦٧، ٦٦، ٦٥، ٦٤، ٦٣، ٦٢، ٦١، ٦٠، ٥٩، ٥٨، ٥٧، ٥٦، ٥٥، ٥٤، ٥٣، ٥٢، ٥١، ٥٠، ٤٩، ٤٨، ٤٧، ٤٦، ٤٥، ٤٤، ٤٣، ٤٢، ٤١، ٤٠، ٣٩، ٣٨، ٣٧، ٣٦، ٣٥، ٣٤، ٣٣، ٣٢، ٣١، ٣٠، ٢٩، ٢٨، ٢٧، ٢٦، ٢٥، ٢٤، ٢٣، ٢٢، ٢١، ٢٠، ١٩، ١٨، ١٧، ١٦، ١٥، ١٤، ١٣، ١٢، ١١، ١٠، ٩، ٨، ٧، ٦، ٥، ٤، ٣، ٢، ١، ٠.

لقد عمل الباحث في سعيه إلى ضبط مبادئ وأسس بلاغة النادرة إلى الكشف عما يدخره الخطاب النقدي القديم من نظرات حول هذا الجنس الأدبي، وحاول أن يستثمر الوعي النقدي الذي واكب النادرة في سياق نظرة جديدة ترى في الانكباب على النصوص والتحليل والتفسير الطريق الأمثل لتصرف هذا الجنس الأدبي الذي أسهم مع أجناس أدبية أخرى في تصوير الحياة الإنسانية العربية.

١- النادرة في الموروث النقدي

لقد أسهم النقد العربي القديم في تجنيس النادرة وضبط سماتها ومكوناتها، ويمد الجاحظ من المؤلفين الأوائل الذين تصدوا لإرساء أصول نقد النادرة، ولا شك أن ما خلفه من آراء وملاحظات في هذا الصدد، يشكل رؤية نقدية أولية هي تحديد سمات بلاغة النادرة التي ترد إلى مبادئ مناقضة لتلك التي قام عليها الشعر.

وعلى الرغم من قلة النصوص النقدية حول النادرة إلا أن ما توفر منها يكشف عن وعي القدماء بوجود جنس أدبي يتطلب التسمية ويتطلب التفكير في صياغة معايير وضبط حدوده البلاغية.

يقول المؤلف: لقد ورد في كتاب أبي حيان التوحيدي «البصائر والذخائر» أن «ملح النادرة في لحنها، وحرارتها في حمن مقلعها، وحلاوتها في قصر مقها، فإن صادف هذا من الرواية لسانا ذليقا، ووجها طليقا، وحركة حلوة، مع توخي وقفا، وإصابة موضعا، وقدر الحاجة إليها، فقد قضى الوطر، وأدركت البغية»^٢.

هذا النص، يدفع المتأمل إلى التساؤل عن سر الاقتران بين النادرة واللحن، والإجابة يقدمها الجاحظ في النص الآتي بقوله: «وإذا كان موضع الحديث على أنه مضحك وممل ودخل في باب المزاح والطبيب، فاستعملت فيه الإعراب، انقلب على جهته، وإن كان في لفظه سفح وأبدلت السخافة بالجزالة صلب الحديث الذي وضع على أن يسر النفوس يكرها ويأخذها باكتظامها»^٣.

تجنيس النادرة: بحث في المكونات والسمات

عبد الواسع التماسي العلمي

يسعى هذا المقال إلى عرض التصور النقدي الذي صدر عنه الدكتور محمد مشبال في كتاب: «بلاغة النادرة»^١ الذي يرى فيه أن القصيدة لم تكن الشكل الأدبي الوحيد في الثقافة العربية، وإن كانت الشكل الأكثر حضورا في الوعي الجمالي والأقوى تصكما في صياغة المبادئ النقدية والمقولات البلاغية، هذه الكاتبة الرهيفة التي حظيت بها القصيدة في تاريخ الأدب العربي، لم تمتع ظهور أشكال وأجناس أخرى تختلف بلاغتها جوهريا عن بلاغة الشعر، ولعل النادرة تكون أحد الأجناس النثرية العربية التي استطاعت أن تجد مكانا لها في أهم المؤلفات الأدبية العربية وأوسعها كتب الجاحظ: «البيان والتبيين»، و«الحيوان»، و«البيخلاء».

د. محمد مشبال

بلاغة النادرة



تقديم: د. محمد أنظر

الطبعة الأولى: ١٤٢٠ هـ

وكتاب أبي حيان التوحيدي، «الإمتاع والمؤانسة»، وكتاب العصري، «جمع الجواهر في الملح والنوادر»، وكتاب ابن عبد ربه، «العقد الفريد»، وكتاب أبي الفرج الأصفهاني، «الأغاني»، وغيرها من الصفات العربية التي تضمنت أخبارا وحكايات تدخل في دائرة النادرة.

ولعل هذا يعني أن النادرة تعمد إلى إقحام الهمجات الحية والجمعة، والمزج بين الجد والهزل، والازدواجية اللغوية والمزج بين القصص والعامية، ومناسبة الكلام للمقام. هل يعني هذا أن ملاحظتها تقترب من الملاحظة؟ وأن الانزياح عن قواعد اللغة في الإعراب، والعدول عن الصيغ الصحيحة يضيفان إلى النادرة قيمة جمالية تدعمها في حال الالتزام بالإعراب وتحامي اللحن؟

إن التساؤل الذي يشهده الباحث، يجد جواباً عنه في نص للجاحظ حيث يحذرنا فيه من حكاية نادرة من كلام الأعراب إلا مع إعرابها ومخارج أنفاؤها كما يحذرنا من استعمال الإعراب في نوازل العوام لأن ذلك يفسد الإمتاع بها.

إن ملعة النادرة تكمن في ارتباطها بصاحبها، وعلى الكاتب أن يراعي المستويات اللغوية والاجتماعية لشخصياتها، فكل طائفة لغتها التي تتميز بها، إذ إن لغة الأعراب تختلف عن لغة المولدين، ولغة العلماء تختلف عن لغة العوام.

يقول المؤلف: «وتلقي النادرة - فيما يؤول إليه الجاحظ - يفضح لمقتضيات اللغة المصورة، أي الكلمة على نحو ما تتلقاها الشخصيات المتكلمة. فمتلقيا نوازل المولدين والعوام يستعملاناً بصورتها اللغوية الخارجة عن صرامة الإعراب وفصاحة الأنفاط، أي إن اللغة المصورة تصبح جزءاً من بلاغة النادرة، وتستقد تأثيرها الفني لو عمد السارد إلى إدخال صوته في أصوات شخصياته، إذ يعني ذلك هدم اقتتران اللغة بالشخصية المتكلمة وتحويل الأنفاط إلى مجرد أداة للتصوير في يد الكاتب بدل أن تصبح هي موضوع تصوير وغاية مقصود»

٤- جنس النادرة

لا يخفي هذا الكتاب طموحه إلى الإسهام في تجنيس النادرة، على الرغم من اتجاهه إلى تحليل نصوصها تحليلًا بلاغيًا أسلوبيًا، وسنحاول هنا أن نظهر التصور النقدي الذي صدر عنه المؤلف في قراءته التجنيسية التي اعتمدت مفاهيم من قبيل: المكونات، والسمات، والسمات التكوينية.

لا يخفي هذا الكتاب طموحه إلى الإسهام في تجنيس النادرة، على الرغم من اتجاهه إلى تحليل نصوصها تحليلًا بلاغيًا أسلوبيًا

فقد أثار الباحث إشكال مصطلح «النادرة» ذلك أن تسميات هذا النوع من الحكمي متعددة ومتباينة؛ فللماجم الحديثة تنص على أن النادرة والملحة والطرفة تسميات مترادفة تدل على نوع من السرد القصير المتميز بالطرفة والترفيه عن المتلقي، والجاحظ نفسه يطلق على النوازل تسميات أخرى مثل الملح، والطرف، والقصص، والأحاديث. ومن هذا المنطلق حاول المؤلف أن يبرز أن هذا النوع بتسمياته المختلفة يمكن أن يصنف في إطار السرد الطريف، وهذا لا يعني أنه في اختياره تسمية «النادرة» يلغي التسميات الأخرى، ولكنه يدرك أن النادرة تحتوي تلك التسميات بوصفها مرادفات لها مع مراعاة الفروق بينها والخصائص المميزة لكل منها.

وهكذا يتضح أننا أمام نوع سردي واحد بتسميات متعددة يتولى الباحث مهمة الخوض في استجلاء سماته ومكوناته هالنادرة - حسب المؤلف - جنس أدبي مخصص ينزع منزج الطرفة والفكاهة والضحك.

٥- المكونات

يقصد الباحث بالمكونات: العناصر الضرورية التي يهضم عليها جنس النادرة وهي: الطرفة، وصورة اللغة، والعبارة الختامية.

١- الطرفة

لقد مثلت الطرفة أحد المكونات الجمالية التي لا بد بها للجاحظ في بناء حكمه وتوصيل أخباره، وأحد الأدوات

التي استعان بها على المسخرفة. وفي نوازل البخلاء تتفاوت درجات سلوك البخيل نحو ضيقه بين المواقف الطريفة والخالصة والمواقف التي تمتزج فيها الطرفة بالقسوة.

وبالإضافة إلى المعطيات المباشرة، تغدو بعض التفاصيل الوصفية في النادرة مكونات أساس في تشكيل الموقف الطريف الذي تترج الحكاية إلى تسجيده في الخاتمة. وهكذا تعد الطرفة مكوناً بلاغياً في جنس النادرة، حيث تعمل مختلف الوسائل السردية على تشكيله.

٢- صورة اللغة

إن صورة اللغة تعني اقتتران الكلام بصاحبه ومستواه الاجتماعي، حيث تعمد النادرة إلى التنوع الأسلوبي، عندما تتدخل في تكوينها البلاغي لغات المتكلمين.

٣- العبارة الختامية

تنتهي كل نادرة من نوازل الجاحظ بعبارة ختامية تعمل على تغيير الضحك والموقف المتوتر، ويبدو ذلك جلياً على سبيل المثال في خاتمة نادرة «محفوظ النفاش».

وفي هذه النادرة يدعو محفوظ النفاش الجاحظ لبيته عنده، وينزل عليه ضيفاً، فدواعي الضيافة متوفرة: المصاحبة والليل والظلمة والمطر والبرد والخروج من المسجد بعد صلاة العشاء وقرب المنزل وكبر سن الجاحظ، وهذه فرصة لحفظ النفاش لينفي عنه تهمة البخل الذي لحقت به وأقلته، وليثبت براءته منها والحقيقة أنه يخفي البخل ويتظاهر بالكرم، إذ إنه أخذ يعرض على الضيف مجموعة من المصج التي تزدهر في الأكل لصرفه عن الطعام، ثم تنتهي النادرة بخاتمة تنجر الموقف المتوتر، يقول المؤلف: «فالعبارة الختامية شكلت تصميماً للموقف ودفعاً بالحجج المثيرة إلى أقصى مداها الذي أدى إلى ذلك الاقتران المضحك بين الأكل والموت، فالبخيل الذي يسمى بكل حيل الكلام إلى إقناع ضيفه بالعدول عن تناول الطعام دون أن يذهب به فكره إلى أنه «يخيل به» سينتهي به الأمر إلى



د. محمد مشبال

بلاغة النادرة



لتقديم: د. محمد أنقار

الأدب العربي

البخيل حجته لستر
يخله وكيف عمد إلى
قلب الموقف لصالحه
مستنداً في ذلك
إلى مفهومي الأصل
والفرع.

يقول المؤلف:
«وواضح أن هذه
الحجة تتناقض مع
مقتضيات المقام
الذي يستدعي الأكل
الجماعي وينبذ الأكل
المنفرد، وكان البخيل
لم يعمأ باحتجاجاته
بضرورات المقام، فأراد
إلباس فكرة الأصل
والفرع جميع المواقف
بنفس النظر عن
خصوصياتها وأحكامها
... وعلى جهة العموم،
يلجأ البخيل في هذا

الصنف من النوادر لإخفاء بخله إلى
الاحتجاج».

وهي نادرة «محفوظ النقاش» السابقة
يعمل البخيل على صرف الضيف عن
الطعام بعرض مجموعة من الحجج.

ب- الحيلة

ليست كل حيلة حجة، فالحيلة أعم
من الحجة، وكل حجة طريقة هي نوع
من الحيلة: هذا ما يتضح جلياً في نادرة
المروزي الذي تكرر لضيفة المراقبي،
ونادرة البخيل الذي نثر الذباب على

الوقوف في المفارقة والتناقض اللذين
جسدا طرافة هذه النادرة، كيف يدعو
محفوظ النقاش الجاحظ إلى العشاء
عنده ويلجأ في دعوته متمعداً لإثارة
شهيته للطعام المهيأ، ثم يخيره بعد ذلك
بين الأكل القاتل أو الاحتمال الآمن:
«فإن شئت فأكله وموته، وإن شئت
فبعض الاحتمال ونوم على سلامة».

وهي نادرة أخرى تحكي بعضاً من
أعاجيب أهل مرو يقفها الجاحظ بما
يأتي: «فقال لو خرجت من جلدك لم
أعرفك» ترجمة هذا الكلام بالفارسية:
أكراز بوسمت بارون بيائ تشناستم»

فالمباراة الختامية باللغتين العربية
والفارسية تشكل ملحة الجاحظ، يقول
المؤلف: «ولعل التعبير النطقي» «لو
خرجت من جلدك لما عرفتك» يختزن
في ذاته دلالة الضحك، وهو ما يفسر
حرص السارد على إيرادها في صيفته
الأصيلة الفارسية، كما نطق به لسان
المروزي وكأنه يخشى بذلك ضياع
التأثير الذي تتوخاه النادرة»

وعلى هذا النحو تتبين العبارات
الختامية على المساجاة والتلاعب
بالأنفاظ والمهارة في التعبير عن
الموقف.

غير أن هذه المكونات التي تحدد جنس
النادرة لا بد لها من سمات تميزها، إذ
لا يقوم بالبنواصر الضرورية فقط،
ولكن أيضاً بالبنواصر الثانوية التي
تضرب وتقيب، وهو ما يسميه المؤلف
بالسمات.

وسنعمل على ذكر السمات التي
وردت في المؤلف كالاتي:

أ- ألحمة الطريف

الاحتجاج الطريف سمة تكوينية
في النادرة، ويبدو ذلك جلياً في نوادر
الجاحظ: ففي نادرة علي الأسواري،
تظهر هذه النادرة أن الصراع الذي
اقتله الأسواري، ضرب من الاحتجاج
الذي يسعى به سوء المؤاكلة.

وهي النادرة التي يرويها أبو نواس
حول أصل الأكل: هل هو الأكل المفرد
أم الأكل مع الجماعة وما الفرع وما
الأصل؟ نرى كيف قدم الفقيه الخرسان



الطعام لتفجير ضيوفه من أكله، ونادرة
الرجل النباح الذي تظاهر بعدم القدرة
على الكلام تجنباً لمناخبة غرامته في
أداء ما عليه من ديون، ونادرة «أبي
مازن» ذلك الرجل الذي تظاهر بالسكّر
حتى لا يأتي ضيفه «جبل» الذي كان
يرغب في قضاء ليلته في بيته.

ج- التمجيب

النوادر العجيبة هي تلك التي لا
تعرض حجة أو حيلة، ولكنها تقوم على
جملة من المظاهر، ويستدل المؤلف
ببعض النوادر التي تصور أعاجيب
بخلاء الجاحظ، نادرة أبي عبد
الرحمان المجب بأكال الرؤوس، ونادرة
لهلى الناعطية التي ترقع قميصاً لها
وتلبسه، حتى صارت لا تلبس إلا الرقع
... ثم نادرة المفيرة بن عبد الله.

ويؤكد المؤلف أن السمات الثلاث
(الاحتجاج والحيلة والتمجيب) لا
ينفصل بعضها عن بعض، ثم يضيف
أن «القاسم المشترك بين جميع أصناف
النوادر هو «الطرافة»، فهي ملقبة
السمات والثابت النوعي لجنس النادرة،
إلا لا تستغني النادرة عن الفكاهة
وتجدير الضحك»^١

النوادر العجيبة
هي تلك التي لا
تعرض حجة أو
حيلة، ولكنها
تقوم على جملة
من المظاهر

د- التضمين التهكمي

التهكم مكون تصويري تقوم ببنائه على التناقض بين سياقين الذي يمثل في كثير من الأحيان مبدأ تشكيل الهزل والفكاهة أو الضحك؛ فالضحك يتولد عن صدام بين «مبدأين متعارضين» ومن لم يصحب أسلوب التهكم أوسع من مجرد تناقض دلالتين.

والتضمين التهكمي سمة أسلوبية يتضاهر مقومان بلاغيان في تكوينها، يمثلان المقوم الأول في «التضمين» والثاني في «التهكم».

يقول المؤلف: «إن لتهكم صيفا وصورا متعددة، ونمل الصيغة التي استخدمها الجاحظ في سخريته من خصمه أن تمثل تقويما جديدا لهذا الأسلوب، فقد عمد الجاحظ في تشكيل مبدأ التناقض الساخر إلى استمارة الدلالات الثقافية التي يمتلكها المتلقي، في سياق يسهم بصهيبة وافر في تعيين طبيعتها التضمينية، ذلك أن الحسم بوجود التضمين في الكلام لا يستند إلى الإشارات الصريحة من قبيل: «يقول الله تعالى» أو يقول الشاعر، وما شابههما، كما لا يمكن أن يقتصر على الخلفية المعرفية للمتلقى فقط، بل لابد أن ينطلع السياق بوظيفة تأكيد التضمين»^{١١}

وجلي أن سمة «التضمين التهكمي» تعد مؤشرا من المؤشرات الأسلوبية المعتمدة في بناء ضحك نواذر البهزل، وأن شخصية البهزل التي تجمع بين البهزل والبسرة تمثل موضوعا من موضوعات الفكاهة في الإبداع الأدبي الموروث.

هـ- القالبات،

في نادرة «محفوظ النقاش» نجد تقابلا بين فخامة الأسلوب وبين قمامة الموضوع وضالة قيمته، وتقابلا يتمثل في تجاوز معاسن الشيء ومساوئه، وتقابلا بين الأكل المؤذي إلى الموت والامتناع عن الأكل المؤذي إلى السلامة، وتقابلا بين موقفين أو مشهدين تصويريين: ففي المشهد الأول، يستأثر المضيف بالحنيت ويسهب فيه ويظهر ويتكلم بالنيابة عن ضيفه الذي لم يترك له

وعى الجاحظ

أن النثر يتقوّم

بأسلوبه الخاص

السدي ينبغي أن

يكون مختلفا

عن أسلوب الشعر

الفرصة لإبداء أي حديث أو كلام، وفي المشهد الثاني ينفجر المضيف ضاحكا بينما انقلب المضيف صامتا.

و- العربي

لقد وعى الجاحظ أن النثر يتقوّم بأسلوبه الخاص الذي ينبغي أن يكون مختلفا عن أسلوب الشعر، ولذلك كان يسمي إلى تقويض بلاغة الشعر وتأسيس بلاغة النثر وهكذا بنى الجاحظ هذا النوع من الصرد الجديد الخالي من التشبيهات والاستعارات والمحسنات البديعية.

ز- التصوير اللغوي

ثمة فرق بين معاينة الكاتب للكتابة ومعايشتها وبين الكتابة عنها، هذا ما عبر عنه الجاحظ في تعقيبه على رواية أبي جعفر الطرطوسي بقوله: «وهذا و شبهه إنما يطيب جدا إذا رأيت الحكاية بعينيك، لأن الكتاب لا يصور لك كل شيء، ولا يأتي لك عن فته، وعلى حدوده وحائله». ولعل القارئ يتساءل - بهذا الصدد - عما إذا كان الجاحظ قد سمى في تصويره إلى تجاوز عجز الكاتب عن نقل حقائق الأشياء والتفاصيل الدقيقة للحدث؟ وهل كان يروم الارتقاء بالتصوير الأدبي إلى رتبة المحاكاة التي لا تفرق فيها الصورة أصلها المائل في الميان.

يرى المؤلف أن الجاحظ قد صارع فكرة عجز اللغة عن تمثيل الأشياء وأخذ يتعصر ما تختزنه اللغة من طاقة تصويرية كظيلة بمضاهة الرؤية المعنوية، ثم يضيف أن عددا من

الباحثين أشاروا إلى دقة التصوير ورويته في حكي الجاحظ ومن بينهم طه الحاجري في مقدمة تحقيقه لكتاب البخلاء.

ويقول الباحث إن الجاحظ كان بارعا في التصوير اللغوي القائم على تشبيل جميع مظاهر الطاقة اللغوية التي يتطلبها موضوع مغموص يتجسد في عمل حركي مثير للاشمئزاز، وهو بصدد تحليل «مبورة الشر» في نادرة علي الأسواري، ويضيف أن الجاحظ كان بارعا في تفجير طاقة اللغة لتصوير هيئة الأكل الشر وطريقة الأكل السيئة: «فقد عمد إل استصفا ما تطوي عليه الأنفاظ من قيم تعبيرية متجاوزا في ذلك إلى التأليف بينها؛ على هذا النحو نلاحظ توالي الأفعال في صيغتي الإثبات والنفي، وتوالي الجمل الفعلية بالإضافة إلى توالي صيغ المفعول المطلق المضمضة بالمحاكاة الصوتية»

هذه خلاصة تصور الباحث الذي يبدو أنه يوسع البلاغة لتعاقب رحابة الأعمال الأدبية بشتى أشكالها وأنواعها وأنماطها هذا الطموح العلمي إلى تأصيل البلاغة الذي عبر عنه في كتاباته الأخرى، هو ما كانت ترومه الأجهادات البلاغية العربية الحديثة مع الشيخ أمين الخولي الذي لا يفتأ يستلهمه الباحث في أكثر من مناسبة.

*كتب من المصنف

الهوامش

- ١- بلاغة النادر، طه النقاش، ٢٠١٦
- ٢- نفسه، ص: ١١.
- ٣- نفسه، ص: ٤٧.
- ٤- بلاغة النادر، ص: ٤٩.
- ٥- بلاغة النادر، ص: ٧١.
- ٦- بلاغة النادر، ص: ٧٤.
- ٧- نفسه، ص: ٧٩.
- ٨- نفسه، ص: ٨١.
- ٩- بلاغة النادر، ص: ٤٠-٤١.
- ١٠- بلاغة النادر، ص: ٤٤.
- ١١- بلاغة النادر، ص: ٨٦.



لقد صلت محمد حمدان ديوان (الفران...) بقصيدة (فاتحة لكتاب الربيع) التي أسرعت في مقطعها الثاني إلى صبح القرى، وإلى الحق في رموش أفاريزها، والترجم في لهاث صخوراتها، والسنديان على شرفة التل... وتتج ذلك بتوق الشاعر إلى أن يتوحد بالطبيعة:

«ليتني جبل، غابة، طائر

ليتني نهر سبعة

تستحم بها الكائنات،

وهذا ما تتوحد بها القصيدة في مقطعها العاشر والأخير دعوة إلى العودة إلى حكمة الأرض، بينما كان قد توالى في المقاطع الأخرى من القصيدة لحن الهزار وسكر النبع ونهد الشقائق والقبريات والرباب الذي يفتي الغايا... إلى أن يبلغ ذلك المقطع السادس، فتتعيّن القرى في (قريتي) التي يمتلئها زمن الهزائم وطناً؛ حزينان (إشارة إلى هزيمة ١٩٦٧) وأيلول (إشارة إلى انفصال الوحدة السورية المصرية ١٩٦٣ وإلى وفاة جمال عبد الناصر ١٩٧٠).

لكن غرة النوستالجيا مع غرر أخرى سنتبينها، تأتي في القصيدة التي حملت اسم قرية الشاعر (بتفرامو) ونازعت (شرفة الأبدية) على عنوان الديوان. فالشاعر يلمن عودته خائباً إلى المكان الأول / الرحم؛

«بتفرامو!

هريت إليك من شتاك الليلي،

وبكذلك،

«بتفرامو!

أعود إليك أذراحي

لاكتشف هيلك عن مستقبل الماضي،

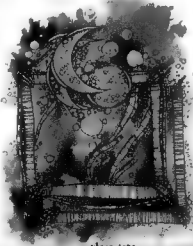
وياسم بتفرامو يوقع الشاعر لقصيدته، ويأسفها يفتح المقاطع متعجداً، فتبدأ الحركات في البناء وتطرد المحفزات على القول، حيث يستند الطيرون والدلب والبطم والسماق والرحم والتوت والديس والبلان والدوام... ومن ذلك ما جاء في قصائد أخرى، وإن يكن هذا الاحتفاء بالطبيعة قد بلغ مداه في قصيدة (بتفرامو) مثلما بلغت مداه أيضاً ذكريات الطفولة والمراهقة: الحكايات والألعاب والغناء والأعياد الشعبية

الرهين والفولة

نبيل سليمات

يبدو أن الألفية الثالثة قد أهلت على الشاعر محمد حمدان بالتوستالجيا التي تلامحت بقوة في ديوان (ألفان أو من نقطة في القلب، ٢٠٠٠) ثم راحت تعصف في ديوانه (بتفرامو وشرفة الأبدية، ٢٠٠٥). فخلال أكثر من عقدين انقضي على صدور ديوانه الأول (الضارس والعتمة، ١٩٧٩)، وعبر دواوينه الثلاثة التالية، يبدو أن الزمن قد فعل فعله، وفجر أسئلته في تجربة الشاعر الروحية، فكان أن كواه الحنين الرومانسي إلى المكان الأول / الرحم، كما يجلو ديوانه الأخيران، وحيث سيتوالى أيضاً:

الحنين



● الحنين العريق في أصماله السابقة إلى مكان أول / رحم آخر، هو عينه الزمان الأول، أي تلك الومضات التاريخية المتقدة في الفضاء العربي الإسلامي وفيما سبقه.

● الحنين إلى مكان آخر وشم الشاعر في زمان آخر، متعنوناً بخاصة بالغرب حيث قضى الشاعر غرة شبابه.

واللتصص على المستحضات...

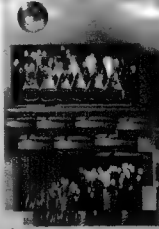
من يتفرغوا إلى فينيسيا أخذت الشاعر غواية المكان، لكنه ملص من ديق الريف والمدينة، مما استبد بالشعر العربي وابتلاء بعنى التومالتاجيا، فإذا بتفرغوا لتلوح لـ (جيكور) بدر شاعر السياب وإذا بفاس تلوح لـ (قسنطينة) عز الدين الناصرة أو لأي من مدن سعدى يوسف، والتوستالوجيا تتلاصق أو تصفص، ولكن يندر أن تصير حتى / داء.

على أن كل ما تقدم لا يستقيم إن لم يعض القول إلى العلامات الأخرى لتجربة محمد حمدان الشبرية، فإذا كانت غواية المعجم مثلاً تتادي المحافظة أو التقليدية، فلهذه القصيدة نساها الحدائي الجهر باللسان المقتف (سر الزمرد - وجع الكيمياء - فسق النثر - فطر الأنثوة...) وباللسان الشعبي (يا سامعين الصوت - أبرطله - الحرز - أصول الحنطة - طبول الخليفة...).

وبالساكنين تلعب القصيدة لعبة التناص، كأن تمتص من مملكة أميرئ القصص (يكي صاحبي - أفاطم مهلا) أو تمتص من القرآن (ثم دنا فتدلت نوائيه - باسم الله مجرها وفريها:.) أو تمتص من الفناء الشعبي بيتاً من العتابا ولازمة أغنية (سكاي يا دموع العين). ويتنمذ الحدائي في بناء قصيدة محمد حمدان مرة باستثمار الحكاية ومرة باستثمار الحاصرة (قصيدة عاشق من صفورية، كمثال). وإذا كانت صمارة القصيدة تأتي في هيئة (بتلات) حيث المقطوعة بطة، فقد جاءت أيضاً مركبة، وبالتالي طالت وتفرعت كما هي (مقام الدبق) التي توزعت نويات تبشير بالأهوة الحارة الشفوية، وكذلك هي قصيدتا (بترامو) و (على شرفة الأبجدية...). بل إن بناء ديهوان (بتفرامو) جاء في هيئة كتاب تقدم له القصيدة الأولى. وليس ما أراد الشاعر (كأنها القديمة). وتختتم اللائية، لكن المسرى ابتداء بالمكان الأول / الرحم / القرية وانتهى بالقضاء الأكبر الضارب إلى التاريخ والمفوق بالمعروف، وهنا تأتي علامة أخرى لتجربة الشاعر. فالحضر يتجلى للشاعر على شرفة الأبجدية، فيتملح «جام البخور» ويلهم وما وركته النشيرة مقبها في «برزخ الشطة ومنلجيا مغية.. ولكن كل ذلك لا يرقى إلى (المصوفي) في قصيدة (بترامو) التي بُنيت من متن وهاش، مما لعبته الحدائي السردية في روايات رجاء عالم وصنع الله إبراهيم والياس فركوك.

بتفرامو...

وشرفة الأبجدية



شبرية

تتميز تجربة الشاعر المغربية في قصيدة «تقريبه المشق» إذ يتوضأ دليل الرباط بأنفاسه الأظسية»

قد جئرت لها أيضاً، لئترامى العمر من بعد في الاختلاف حد القطيعة، وفي تباين المزاج والسلوك والمواقف، وفي الجرح الفاعل الذي يعض كل من أ الآخر قد أصابه به، ولكن يبقئ الشعر ولئبى الرواية أولاً وأخراً، أي لتبقى الصداقة، وإن تكن «هافلاتنا تباعدتنا» كما قال.

أما هذا اللون من الحنين، فربما بلغ الناية في قصيدة (فينيسيا) التي رسمها الشاعر كما شيدما «وَلَدَ في عز لهوهِ فجايت مصحابة من ضفة تلف حول سره بيضاء من زيده و«غلالة من حلمتين» و«معبونة يشهوه الجغرافيا». إنها فينيسيا محمد حمدان، إنها الحكاية المرصودة من عصر ألف ليلة وليلة، وقد عجاها الحكاء في قارورة

على نحو آخر يلوبب الحنين على ما في ذلك الماضي / التاريخ، معجداً دوماً ولاجاً دوماً من زلال الحاضر السياسي العربي، وهو ما يعنونه بعضهم بالتزوع القومي العربي، هذا النزوع الذي أخذ يتجذر في لحظات سائفة، كالحنطة الأوغاريتية في قصيدة (على شرفة الأبجدية في رأس شمرا) حيث يتلاصق كنعان وأونيشتم وحورس، أما اللحظات العربية الإسلامية، فلورثتها حسبي أن أشير إلى غرناطة في فاتحة ديوان (الفنان)، وحيث تنبئ الإشارة أيضاً إلى حضور قرطاج توكيدا على تجذير النزوع القومي العربي، بينما تبني القصيدة (زمناً على زمن) بالإذن من بناء فوزية شويش السالم لروايتها (حجر على حجر).

وقد يكون أكبر أهمية ما فعله هنا اللون من الحنين في جسد القصيدة التي يكتبها محمد حمدان، حيث يور المعجم ولا يسم أن يوقع الشاعر في غوايته، وهكذا تتدافر مفردات الأعوية والفلس والأجاع والقتاد والعنم والأصر والمزاج والروائف والفواخث والرد والجد... وقد يستمرئ الشاعر ملاعبة مفردة بتفتيتها، وقد يُضطر إلى الشرح، وقد تكون القصيدة أو المقطوعة مناسبة بأمان لها فإذا بالمفردة تتنا وتقلع، كما في بطة (مصبيب) التي أصابها المعجم في بيتها الأخير بحيرين: «يشل جمر الجوى في سلايل الأثين».

على نحو ثالث يأتي الحنين إلى المكان الذي وشم الشاعر في حياته، دون أن يبلغ مبلغ الرحم وإن ألتصص المصوبة إلى ذلك، وتبين هنا تجربة الشاعر المغربية في قصيدة (تقريبه المشق) إذ يتوضأ دليل الرباط بأنفاسه الأظسية و تلك مراكن: «ضعكتها دفتر من حريق المصابة» ولعلها سائفة لي ألوح فيها لألزام التي عشتها مع هذا الذي تقرب «من قاسيون إلى الأظلسي» وتشرق «من هاس نمو دمشق» ويصمجة حيدر حيدر والميلودي شغوم ومن جمعتي بهم المشوح في تقريته وتشريقته: محمد برادة وعز الدين التازي وخفانة بؤونة ومحمد بنيس و... وفاطمة الزمراء وحسنية والسوداء التي لا تزال بلا اسم و...

في هذه الطويلة تجذرت صداقتي مع محمد حمدان، وإن تكن سنوات سابقة



بجمرثني مفاتها
... وعزمتها
وتهمزني مناعتها
ومنعتها

«إن السرياً مولاتي»
في أروقة الصمت
التي طرّزها الخلق
على باب المكان

شعر

بين يدي المحيط

شعر



وفي عام ١٩٩٩ جاءت قصيدة (الليل) بالشاعر جارسا مولاء، والتي يختلط بالشيء اختلاطاً بالصد، فيستوي المهد واللحد، وتزلزل الأرض زلزالها، ويصير السؤال التصف الآخر للصر. أما قصيدة (نون المعنى) فتلاصق معارج الحروف، وتروم «مهرجان الكشف»، بهتاً تتأجج قصيدة (الأجل) صاحب هذا الزمان الذي ما زال (قافه) يكتب سيرته بين عين الشاعر وعين البصيرة. وترسم هذه القصيدة رحلة الظم إلى النور في رحلة الشاعر إلى حضن الأم، «إلى الكائن والنون والبسلة».

لعل الزمن قد قلّ فله حقاً، فلتعت لتوسّلتها تجربة محمد حمدان كما لتفهم الصوفي. بيد أن ما هو أهم هو ما أنضجه الزمن في تجربة الشاعر على نار هادئة، حتى تظلمت قصائده (اسطفاء، شجر، ألف المشي) غرراً بين قصائد المشق العربية. بيد أن هذا المنجز الشعري لا زالت له شكواه أو بلواه، كأن تزلق غواية المفردة إلى النثرية، فنقرأ:

محمد حمدان

صلاة للبحر الأحمر



شعر

فالزلق هنا في (مناعتها / ومنعتها). وقد يكون الزلق في الجنس بين (ألف) يصوت وألف ترون إلى الحمامة وألف مضت على النبع (من قصيدة لهفة). وكان الشاعر قد لعب هذا الجنس في (تقريبه العشق) بين ألف اليد في رأس شمرا والرسالة الألف بعد بريد السكوت. وقد عادت لعبة الألف والياء هي قصيدة (لهفة) فجاءت في قصيدة (سيرة مخيم اسمه الوطن) دون أن تضيف شيئاً. ويطل هنا هنيا إزاء زلق السياسة بالشعر كما يبدو في (مواويل عراقية) من (ليالي الفزال) و (البطاح) و (شعنت عزيمتها). وكما يبدو في (جدارية لأم القصر) من (سرج من القضيب) ومن (ضرام الأجيح) ومن (أخنة فيها المدو)، أو من النداء (أي أخية) في مقطوعات البصرة. ومثل ذلك (أزبد الملوخ) في قصيدة (بنوي) والعتاف (لا... للداخله) في قصيدة (الأسود والأحمر) والنثرية الصحافية الحساسة في (عقلاء الحزن) حيث نقرأ من أسداه الاحتلال الأمريكي للعراق:

«إن هذا السقوط الضطّيع المدوّي

هو الطيران الأخير إلى ذك القاع».

ولعل جلاء جريرة السياسي على الشعري في تلك القصائد يكون أكبر بالمقارنة مع ثالث قصيدتي (من مقابسات المسالك والممالك) فيما صدا خاتمتها، و (نجمه التناصيرية)، ومن قبلهما قصيدة (من نقطة في القلب) التي يتّرجع فيها الصدى الدرويشي. من محمود درويش. في توقيعتها (فاختر دصك) كما في قولها «من يسترد دمي من دمي».

لقد أكدت تجربة محمد حمدان مغالبة الذات، مغالبة الماضي كما أكدت مناقشة المستقبل بالاغتناء والتجاوز، وهذا ما سيجعلني لا أفتأ أصدعه بسؤال شعره:

من لنا يا رهين الحروف
سوى غولة الخريشات؟

يعلن الصوفي عن نفسه في قصيدة يتغرامو ابتداءً بالسلام:

«السلام على التراب والندوب
والحجاب

ورقصة الحناء

والخوخ الذهبي

وآية المعنى

السلام على بتغرامو»

وكان هذا (السلام) قد تقدم في قصيدة (تغريبه العشق) من ديوان (الفان): «السلام عليك / السلام على حجل المتنبات». أما بتغرامو فقد ناجاهما الشاعر بقوله

«أمود إليك مولاتي

لكي تضمي معاً في موكب

يرتو إلى الإسراء والمعراج»

وفي واحد من هوامش القصيدة تصوير المناجاة هذا البيت من الغتاب:

«عند بابك أنا تركّض وصلي

وناجي الحق يتكوّن الوصال لي»

ومن قبل جاءت «قصيدة السرة» عام ١٩٩٦ لترسم أفتاً

«من عطش الروح

يناجي موكب الأسئلة الأولى

ومشكاتي على قارعة الوقت».

وتضمي المناجاة لتقول:

نزق الحجاب

عربي فليس

الذي نعيشه هو زمن إعلامي بامتياز، بشكل أدق هو زمن درامي، أو زمن «أكشن» حتى في الكتابة!

فالكتاب في هذا الزمان - في الغالب الأعم - لا وقت لديه للبحث والتقيب والتجويد والمراجعة لما يكتب؛ فهو يريد الشهرة والظهور والانتشار فوراً والآن. كذلك لا وقت لديه لسماع آراء الآخرين فيما تقتطف يده، فزمن «الأكشن» جعله نزقاً متوتراً دائماً أبداً!

ينطبق هذا بشكل كبير على قطاع عريض ممن يمارسون قول الشعر، أو من يعتقدون أنه من الشعر، خاصة مع رواج قصيدة النثر التي لم ير الكثيرون فيها غير التحلل من الوزن والمقافة.

عقيلة الأكشن، عند هؤلاء أوصلتهم إلى اقصر الطرق للظهور والانتشار ونشر الغبار والزوابع حول أنفسهم، والمتمثلة بصدم القارئ أو صعقه أو خزه أو استفزازه بما يعتقدون - واهمين - أنه كسر لتأبؤ الجنس أو الدين. وقد وجد هؤلاء في الكثير من المواقع الإلكترونية المفتوحة ساحة مجانية لعرض بضاعتهم، الأمر الذي أقنعهم بعد حين من النشر أنهم شعراء وأدباء.

هؤلاء حين يعرضون بضاعتهم على أي مجلة أو صحيفة ورقية تحترم نفسها فترفض نشر الهراء الذي يسطرونه، يجدون في الرفض فرصة لإشارة الزوابع حول أنفسهم باعتبارهم مضطهدين، وكتاباً طليعيين، ومُبدعين متجاوزين للمألوف، يعملون على كسر الحُرُمات البالية وطرحها للنقاش والمراجعة، لكشف تخلف العقليات المحافظة البالية، ويزيرون لهم النزق أنهم ضحايا مؤامرة كبرى تستهدف إبداعهم وفكرهم الحداثي. يقوم عليها نَفَر تقليدي قديم مغلِق... إلخ....

الأمر المثير للاستغراب هو: من أين يأتي هؤلاء بهذه الثقة المصربة بقيمة ما يكتبون. مع أن قصائدهم - التي اطلعنا عليها على الأقل - تتحدث عن روائح جواربهم وملابسهم الداخلية، وتندس فيها كلمة «الإله، قسراً» في جملة لا معنى لها، أو تتحدث عن شبق مرضي أو فحولة مبخيلة وخيالية!

أغلب الظن - وبالتحليل النفسي لهؤلاء وكتاباتهم - أنهم نتاج بيئات مشوهة، شَبُّوا ونضجوا على نيران غير هادئة من الحرمان والاضطهاد والقمع داخل البيوت وفي المجتمع. يتأرجحون بين الشعور بالكبرياء والشعور بالإحباط، يحملون في دواخلهم كماً ضخماً من الغضب والرغبة في الانتقام؛ يتميزون بالدوانية المتوارية تحت سطح رقيق من الدماثة المؤقتة. جاهلون للرد على كل من يخالفهم الرأي، فالكتابة بالنسبة لهم طوق نجاة مما يعانونه من شعور بالهانة والخرفان، وقاعدة وجود، وإثبات حضور. وأي اقتراب منها بالنقد أو المخالفة أو التوجيه هو تهديد لوجودهم ذاته. ومع ذلك فهم يستمتعون بخوض المعارك دفاعاً عما يقدرون من كتابات، فالهدف هو تأكيد الوجود ليس إلا.

مثل هؤلاء يستحقون أن يحزن المرء عليهم رغم جنائيتهم على الأدب عموماً والشعر خصوصاً.

واعتقد أن كثيراً مما يُنشر هنا وهناك لا يحتاج إلى نقاد لمراجعته وتحليله، بل يحتاج إلى أطباء نفسيين لمعالجة أصحابه الذين لا يعرفون مدى التشويه الذي تركه هذا الزمن المجنون على نفسياتهم.

ورحم الله زماناً كان الشعر فيه وعاءً للحكمة، فأصبح اليوم وعاءً لفضلات النفوس!

«الأقصوصة» جنس، قائم بذاته، مستقل بمكوناته، قادر على تصوير ما لا تقدر على تصويره أجناس أخرى، منفتح جدا على عديد من مجالات الإنشاء والتخييل والتجديد». (١)

وكثيرا ما يحط النقاد من الأقصوصة في مقارنتها بالرواية مع إعلاء شأن هذه الأخيرة. رغم أن «الأقصوصة» فن قائم بذاته مختلف اختلافا جوهريا عن الرواية فهو فن يعتمد الإيجاز والتركيز، والاهتمام بالمسار القصصي المفرد، والعينة المتميزة المنقاة، ويمد إلى مباحثة الملقى لإحداث أكبر قدر ممكن من التأثير من خلال نص جوهري الاقتصاد فيما يقول». (٢)

خير كثير من الكتاب التحول من كتابة الأقصوصة إلى كتابة الرواية. نذكر على سبيل المثال لا الحصر حسن بن عثمان، إبراهيم الدرقوثي، حسونة المصباحي، جمال الفيطاني، سميرة خريس محمد براءة وواسيني الأعرج. ومن بين الذين كتبوا الأقصوصة وغادروها كمال الرياحي الذي لجأ إلى الرواية كتابة واهتماما وان تحول بعد كتابته لمجموعتين قصصيتين «نوارس الذكرة» و«سرق وجهي» إلى كتابة الرواية منها «المشرد» (xx) فطرة أول الفيت. هذه الرواية التي وُصفت بالصدمة والرجة: رواية جريئة جدا تعالج هموم وشواغل الواقع التونسي، وسممنا أن له أيضا مخطوط رواية في انتظار النشر.

سنتناول في هذه الدراسة تجربته في فن الأقصوصة التي جاءت مُجَدَّدة هي أساليبها ولغتها وتشكيلها، حيث نهضت أقاصيصه على كتابة العمق والحفر في القاع للوصول إلى الوجد. كتابة مسكونة بالهامش والمختلف.

سنحاول في هذه القراءة تتبع بعض الخصائص الفنية ومدى مساهمتها في تشكيل جماليات الأقصوصة. فما هي هذه الخصائص الفنية في أقاصيص كمال الرياحي؟

(١) في بناء الأقاصيص

إن عملية القص تستوجب طريقة

من الخصائص الفنية في أقاصيص كمال الرياحي (*)

نبيل درغوث ده

«إن الأقصوصة ليست جنسا أدبيا صغيرا، بل هي فن ينزع إلى أن يكون أكثر الأشكال السردية رقيا فنيا»

(جورج لوكاش)

ما زال للأقصوصة بريقها كما الرواية معبودة النقاد ومصدرة الكتاب الذين يستقون في شباكها لاهئين وراء إغرائها (الرواية). فللأقصوصة لذتها ورونقها الخاصين بها. فلماذا تتعرض الأقصوصة

إلى الإهمال من قبل المشتغلين بالأدب، ويعتبرونها جنسا أدبيا ملحقا بالرواية؟



أخذه... (سرق وجهي- صفحة ١٦)

وعليه فإن هذا الشيء «الحذاء» يمثل علامة رمزية يلعب بها الكاتب إلى معنى ما.

فما هذا المعنى؟ يبدو أن هذه العلامة «الحذاء» ترمز إلى الهوية إذ تقعد الشخصية-السارد هويتها ارتباطاً أمام الهوية الفازية ربما هي أمريكية.

«...ذلك الغريب صاحب اللحية الحمراء الطويلة والحذاء العسكري والقبعة السوداء الغريبة...» (سرق وجهي- صفحة ١٦)

فقداناً لهويتنا العربية يؤدي بنا إلى محاسبة أجداننا لنا لتاريخنا في الهوية، تقول الشخصية-السارد:

«عدت إلى البيت سأكوني من الحذاء فرويت لهم الحكاية، لكن أبي نزع حزامه الجلدي وإنهال على قدمي جلداً مكدياً مزاعمي...» (سرق وجهي- صفحة ١٧)

فهذه المحاسبة لا تكفي إذ النذات تحاكمنا وتجلدنا على فعلتنا:

«...شكناست الأرض لتسمع قديمي بهرائتها والزجاج المكسور يودعني كل يوم بجروح جديدة وكنت كلما تمرضت إلى ألم جديد ازداد كرهاً لذلك الغريب الذي سرق حداثي...» (سرق وجهي- صفحة ١٧)

فهذه الصدمة، صدمة الهوية المغايرة التي سلبت لنا هويتنا الأصلية، لن تقعد العربي مصعورة ضميره، الذي سينفض باحثاً عنها حتى يسترجمها من جديد، تقول الشخصية-السارد:

«لكن خوخي لم يقفدني كرهه لذلك الغريب، بل كان حذاء العبد الذي استولى عليه ما ينفك يأتيني في أحلامي ويقتطع يمانتي أن أثار له» (سرق وجهي- صفحة ١٨)

الهوية الأصلية تبقى وتصمد وتثبت في وجه الهويات الأخرى. إن مصعورة الضمير لاسترجاع الهوية المسروقة تتطلب منا تضحيات وخسائر إذ ضحيت الشخصية-السارد بكلبتيها التي ألهمت ذلك الكلب القنصر حارس منزل الغريب لكي تتمكن الشخصية-السارد

يعرف البناء الدائري

في القصص البوليسية حيث تبدأ القصة

بحدث الجريمة،

ثم تنطلق في

البحث عن علل

ارتكابها وملابساتها

لتنتهي بالرجوع

إلى واقعة الجريمة

نابذة متوعدة بينما بقيت أشاهد نسوة القرية اللاتي مددن أعناقهن خلسة من وراء النوافذ الضيقة وكل منهن تتعامل عن مصير وجهها... بينما كنت أتساءل، من أين سأأتي بالكلمة الرومي لمعيني بوعرارة هذا الصام؟!!» (سرق وجهي- صفحة ٢٧)

ومن خلال هذا بدأت الأقصوصة بنهايتها وانتهت ببدايتها.

تحتوي هذه الطريقة الفنية على تقنيات قصصية متداخلة، فالقصة تبدأ بنهاية الأحداث لتعود إلى البداية (هذه العودة تسمى الاسترجاع) منطلقاً منها السرد وفق المنطق المألوف ليعمل إلى النهاية حسب المسار الزمني الطبيعي للأحداث (هذا ما يسمى بنمذجة التدرج) فاستعمال البرياني لهذه التقنية ليست غايته شكلاً للشكل بل لصله بالمعنى وهذا ما سنبينه.

لاحظنا في هذه الأقصوصة ورود كلمة «حذاء» في أكثر من موضع فربما ١٧ مرة، فالأقصوصة قائمة على حكاية فقدان «الحذاء» واسترجاعه في آخر الأحداث، حيث الشخصية-السارد تترك حذاءها فزعاً من الرجل الغريب:

«انتصب أمامي يوماً كالعقاب بينما كنت ألهو في حوض السبالة رفعت رأسي، فوجنته يصوب نحوني نظرة قاسية مخيفة ففزعت وركضت بعيداً تاركاً في الحوض حداثي الجديد، انتظرت حتى غادر إلى بيته وعدت والخوف ما زال يلهمني غير أنني لم أعتد على حداثي إكان الغريب قد

لمرض أحداث الحكاية وانتظام السير بها من البداية إلى النهاية وإذ ضبط الناقدان، شلوفسكي، من الشككين الروس و«تودوروف» هذه الطرق للبناء القصصية» (٢٧).

ومن الطرق التي صاغ بها البرياني أقاصيصه، نذكر خاصة «البناء الدائري» وجنأه التضمنين.

١- البناء الدائري Construction circulaire

يُعرف هذا البناء في القصص البوليسية حيث تبدأ القصة بحدث الجريمة، ثم تنطلق في البحث عن علل ارتكابها وملابساتها لتنتهي بالرجوع إلى واقعة الجريمة، فعلى هذا البناء أقصوصة «سرق وجهي» (٤) والمقصود بالبناء الدائري في هذه الأقصوصة افتتاحها بنهاية الأحداث:

«في ذلك المساء الأحمر، كانت سيارة «الجيب» Jeep تهجم على الجبل كالدمرعة ويسير خلفها سرب من الكلاب تتوسد بنباح ميعوح يفضح إجهادها، كانت السيارة تحمل جثة متفخة تنصب على اللوح تهم بالانفجار تذيلاً نوتونة مقررة...» (سرق وجهي- صفحة ١٥)

ثم استرجاع الحكاية من أولها:

«الميت رجل غريب وصل القرية يوماً مصحوباً بحقيبة سوداء ودفاتر كبيرة...» (سرق وجهي- صفحة ١٥)

ويبدأ يسترجع الراوي الحكاية من بدايتها، يتدرج بالسرد نحو النهاية:

«...بعد أسبوع اشتد الأهالي تنوتة تخرج من بيت الغريب...» (سرق وجهي- صفحة ٢٦)

لتنتهي القصة عند نقطة بدايتها مجدداً:

«وصلت سيارة «جيب» يقودها رجل أشقر مصحوباً بأخر صاحب لحية حمراء وحذاء عسكري دخل البيت ملثمان وأخرجاً جثة متفخة وضاعاً في السيارة ورجلاً بها وراء الجبل نون أن ينطلق بكلمة واحدة... فانطلقت كلاب القرية وراء السيارة



في الزمن لا يلجأ إليه الرياحي فقط كوسيلة لكشف سوابق حياة الشخصية اجتماعيا وعاطفيا، بل لغاية من وراء ذلك وصف حالة التذمر، السخط وغير الرضى الذي تعيشه الشخصية. لم تقبل هذه الشخصية (علي) -بعد مرور السنين- بالأمر المقتضي إلا هو عندما كان شابا زوجه صاحب المزرعة من امرأة لم يكن يعتقد أنها ستكون الخادمة، لأنه كان يعلم بالزواج من «ماريا» ابنة صاحب المزرعة.

فهذا المجهود المضاعف الذي بذله «علي» في خدمة السيد الفرنسي ليلا ونهارا لم يكافأ عليه بمصاهرة صاحب المزرعة، وهذا ما يؤدي بنا إلى أن القناني في خدمة المستعمر أو الغرب لا يمكننا من اقتسام الخبرات معه، فالعلاقة بين المستعمر (بكمسر الميم) والمستعمر (بفتح الميم) استغلالية ومدمرة. يقول الراوي:

«اقتربت الزوجة المجوز من الشيخ المستلقي على الفراش. تخلفت من ثوبها الوسخ واستلقت بجانبه كالنكد وقالت هل تذكر ليلة زواجنا كانت حفلة رائعة أروع من حفلات زواج الأعيان أتذكر كيف صمدت إلى هنا... أتذكر كيف أغنى عليك لحظة رأيتي وعرفت أنني أنا المروس؟ فانت لم تكن تعلم مجرد الحلم أن «عمرة» وما أدراك ستكون لك زوجة... عمرة التي رفضت محمد الجنان وإبراهيم البوسطاجي... كانت مفاجأة أليس كذلك؟» (نوارس الذاكرة-صفحة ٤٥-٤٦)

إن هذا التضمين مهم لفهم القصة الأصلية، فالقصة المضمة (الفرعية) تفسر بعض ما سلف في القصة المضمة (الأصلية) (٧).

والأخبار عن طريق الإيهاء أو التضمين هو التقليد الأول للعمل القصصي لأن هذه الطريقة المختزلة الموحية في القص هي التي تشحن الجملة الواحدة بالعديد من المعاني والإحالات وتمكن الأقصوصة من تكثيف عالم كامل في بضع صفحات (٨).

بعد بناء التضمين والبناء الدائري الذي فيه البدايات هي النهايات والنهايات هي البدايات،

مهما تخليتنا عن هويتنا ترحالا أو تيتها، خسرانا أو تنازلا، فرجعنا إليها دائما قائم الذات

التي أصبحت ملكا له. ولم يحمل هذا الاسترجاع شقفا للحالة الاجتماعية للشخصية فقط بل حمل معه صورة للحالة التي كانت عليها المزرعة أيضا: «...وهو يصرع الخطى نحو «الفيروما» التي بانت هرمة يشهد أجراها الأحمر الملهم أن الرجل الأبيض مر من هنا... كم كانت جميلة حين استحوذ عليها بعد خروج المستعمر كان قصيرا رائعا وكان أجيرا عند صاحبه الفرنسي لوي شابي يرى مشيته ويهتم بضيافته...» (نوارس الذاكرة-صفحة ٤١)

فكان هذه الصورة التي رسمها لنا المؤلف تحمل خطابا ضمينا قد يكون الكاتب من أصحاب هذا الخطاب أو أنه مجرد وسيل ينقل آراء بعض الناس التي تقول أن وضع البلاد في ظل الاستعمار الفرنسي خير بكثير من أوضاعها اليوم.

وهذا ما حملته الصورة التي نقلها لنا الراوي وهي أن أرض الوطن خربت بعد خروج المستعمر الفرنسي وهذا السرد الاستنكاري يتوخاه الراوي أيضا للتفهم عن مشاعر مكبوتة للشخصية:

«...هم متذمروا من الطعام والمكان مدد جثته على السرير الحديدي فأحدث صريرا مزعجا نظر إلى النافذة وتهدد تهديدا طويلة متذكرا الفرنسية الرائحة... ما زال يذكر ذلك الصباح عندما فتحت هذه النافذة لتجده ينتظر شروها بعيدا تحت شجرة اللوز...» (نوارس الذاكرة-صفحة ٤٤)

فهذه القصة الفرعية نوع من الارتداد

من دخول هذا المنزل لاسترجاع الهوية المسلوقة المتقطعة في الحذاء.

«كم كانت مفاجاتي وأنا أعر على جذائي المسلوب، حذاء عيني لا أدري لماذا بكيت... انهمرت دموعي سغوية ساخنة وأنا أحضره متذكرا تلك «الطريقة» التي تركتني الليالي أتالم لما فقدته...» (سرق وجهي- صفحة ٢٤)

ومن ثم كان عنوان الأقصوصة «سرق وجهي» عنوانا إيحائيا قد يشرع لتأويلنا الذي ذهبنا إليه فالوجه هو نحن، هو ملامحنا، هو ذاتنا وفي الأخير هو هويتنا الصغرى والكبرى.

فهما تخليتنا عن هويتنا ترحالا أو تيتها خسرانا أو تنازلا، فرجعنا إليها دائما قائم الذات، فالهوية نغادرها إلى حين تأثر بالآخر المغاير لهويتنا أو لصدمة أروك بها فتاعلتنا وهذا يؤدي بنا إلى حال من انقصام يندب ذواتنا.

وبعد هذا الدهان الذي يلاحق أوهاما وسرابا يطفو شمع نور من أقاصي العمة لتثبت قبضتها حوله كلوح يقذف بنا إلى سواحل أمولنا. فبعد هذه الرحلة المضنية نعود إلى البدايات التي هي النهايات، الهوية الأصلية ولذلك جاء البناء دائريا متماخيا مع هذا المعنى.

فماذا عن تقنية بناء التضمين؟

١- بناء التضمين Enchâssement

التضمين طريقة قصصية تتمثل في وجود أو إضمار قصة داخل قصة أخرى متماخيا مع الشأن في بناء حكايات ألف ليلة وليلة (٩).

وقد اعتمد الرياحي هذه الطريقة في بناء العديد من أقاصيصه حواليا نصف المدونة، منها على سبيل المثال أقصوصة «المفاجأة» (١٠) التي وردت فيها قصة فرعية ضمن قصة أصلية.

وهاتان القصتان تحويان على نفس الشخصية الرئيسية (علي) حيث يشرع الراوي منذ البداية في سرد أحداث القصة (الأصلية) ثم يقطع هذا السرد للعودة إلى الدوراء ليروي لنا كيف أن «علي» كان أجيرا في المزرعة «الفيروما»



«العرش والنعمش» (١٥) و«المفاجأة» (١٦) و«المسألة» (١٧) و«البطل» (١٨).

فالراوي في «البطل» يسرد لنا قصة «عمر» الذي تكرمه الحكومة كل عام في عيد الجمهورية باعتباره مناضلاً من مناضلي الوطن وهو في حقيقة الأمر ليس سوى بطل زائف لم يشارك في مقاومة الاستعمار، بل هو إنسان كاذب وانتهازي ووصولي. ففي هذا اليوم الاحتفالي مات «عمر» على منصة التكريم ولكن هذه الحادثة ليست هي لحظة النهاية بل يباغت المؤلف بالنهاية التالية:

«بعد عمر يصبح ضريح السيد «عمر» مزاراً للناس اعتقاداً وتبركاً بروحه الفاضلة...» (نوارس الذاكرة- ص ١١٦)

فهذا المسأل غير المنتظر يجعل القارئ مندحلاً أمام هذا التناقض الذي يولد عنده التساؤل والحيرة. وفي أقصوستي «العرش والنعمش» و«المفاجأة» كانت النهاية فيهما كاللغم الذي انفجر مصيباً بشظايا القارئ والشخصية القصصية.

ففي «العرش والنعمش» ينتج الصياد في الموت بعد صراع مع البحر ليجد نفسه في الساحل أمام جنازة. فيلتحق بطابور المشيعين ولكن بعد دفن الميت يفاجأ بتعزيزية الناس له على هذا الميت:

«... ثم استدار الجميع واستقاموا في صف كمادتهم وتقدم أولهم من الصياد وصافحه قائلاً: «البركة فيك لقد كانت زوجة رائحة» وتقدم الثنائي: «الصيبر، عوضك الله خيراً إن شاء الله.» (نوارس الذاكرة- ص ٢٠)

فموت زوجة الصياد هو مفاجأة غير متوقعة للصياد كما كان مفاجأة للقارئ أيضاً.

وجاءت النهاية في أقصوستي «المفاجأة» على النحو التالي:

«التفت الشيخ علي وفتح عينيه مدعوراً وهو يلاحظ الجدار يفتح والماء يتسرب إلى الغرفة والسقف ينهار في طءه فوق الزوجة التي تتابع حديثها عن تفاصيل ليلة العمر في غير



لصديق له حول أحد أقاصيصه يقول: «إن خلق نهاية أخرى سوف يعني تغيير البداية.» (١٢)

لذلك تُكتب الأقصوستة ابتداءً بالنهاية «مثلما يكتب الصينيون كتبهم» (١٣) ويمكن إجمال خواتم أقاصيص كمال الرياحي في نوعين:

١- النهاية - المفاجأة

عرض الشكلاونيون الروس مبدأ مفاده أن «على الأقصوستة بصفة خاصة أن تحسن (تقديم) المفاجآت النهائية.» (١٤)

على هذا الأساس تنتج أقاصيص

عرض الشكلاونيون
الروس مبدأ
مفاده أن على
الأقصوستة
بصفة خاصة
أن تحسن تقديم
المفاجآت النهائية

ما هي أنواع النهايات في أقاصيص الرياحي؟

٢ أنواع النهايات

تقوم الأقصوستة على خصائص ثلاث وهي أن تشتمل على بداية ووسط أو عقدة ونهاية أو لحظة تنوير، أما «ايفغنيوم» فيسمي هذه المبادئ الثلاث بـ«وحدة البناء» وأثر رئيسي عند منتصف الحكاية، ونبرة قوية ختامية» (٩).

وقد حسم الشكلاونيون الروس قضية تحديد مميزات الأقصوستة حيث سمى «ايفغنيوم» إلى ضبط حدودها الفاصلة التي بينها وبين الرواية ومن بين هذه الميزات الفارقة:

- اختلاف بناء الرواية عن بناء الأقصوستة: فالرواية تأخذ شكل مثلاً فيه بداية وصعود إلى القمة ثم انحدار بينما تأخذ الأقصوستة شكل قوس تتصل بدأيتها بنهايتها.

- وهذا البناء يستدعي أن تكون خاتمة الرواية لحظة إضمااف وليس لحظة تقوية، ذلك أن نقطة أوج الحدث الرئيسي يجب أن تكون في مكان قبل النهاية بينما تميل الأقصوستة إلى النهاية غير المتوقعة حيث يصل كل ما سبق إلى أوجه متوقفا عند القمة التي تم بلوغها (١٠).

ومن ثم فإن النهاية تمثل أهم علامة تميز الأقصوستة عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى فذلك تمثل النهاية «م» الأقصوستة الرئيس. (١٠٠) وهي اللحظة الأساسية باعتبار أن كل اللحظات الأخرى تابعة لها وأنها لا توجد إلا بالنسبة إليها، وتعد العدة لجيجتها» (١١) فالنهاية حسب عبارة «ايفغنيوم» هي «نطاق البداية وليلها» بتغييرها يتغير كل شيء.

وهذا ما كتبه «ستيفانسون» (كاتب إنجليزي ١٨٥٠-١٨٩٤) في رسالة

انتباهه (نوراس الذاكرة- ص ٤٦)
فهذه الأقصوصة منذ عنوانها
(المفاجأة) تنزع إلى إيراد ما هو غير
منتظر.

أما أقصوصة «الرسالة» فقد جاء
متتها في شكل رسالة رومنسية، كلها
عواطف جياشة وذكريات جميلة بين
فتاة وحبيبها. فعلى كامل الرسالة
يتعاطف القارئ مع هذه الفتاة الراوية
قصة حبها، بلوعة وشجن فيظن أن
حبيبها قد هجرها بإرادته.

ولكن المؤلف يدهشه بخاتمة كهذه:

«تدخل الفتاة صاحبة المعطف
الأسود سورا القميص وتستكين إلى أحد
قبورها المكمل بالزهر والورد وتجلس
على مقعد يقابله، وتخرج الورقة وتقرأ
والدمع والمطر يحوان الكلمات سقيا
في الكأس المثبت في وسط القبر،
وقد انسحب عليه شعرها يزاحم الليل
الليل بالدمع والمطر حبا ووفاء. ويهطل
المطر». (نوراس الذاكرة- ص ١٨)

وهكذا كانت النهاية لحظة التنوير
التي بها يخضع جميع ما سبق.
فيتضاعف تعاطف المتلقي مع هذه
الفتاة المأسوية قصتها.

فالنهاية هي «قلب النص» وفيها
رسائله ومفتاح الفاز ولم يصطلح عليها
النقاد عبثا بلحظة التنوير، أو لحظة
الاكتشاف، أو لحظة التفجر، فهي تنير
الشخصية أولا والقارئ ثانيا، فتعلم
الشخصية في تلك اللحظة عن نفسها
ما كانت تجهله، فيعلم القارئ بعملها
ويتصور ما كان غامضا أو معقدا أو
مجهولا (١٩).

ب- النهاية المأسوية (TRAGIQUE)

تجمع كل القواميس والموسوعات
والبحوث على أن المأسوية وضع يكون
فيه الإنسان عاجزا أمام قدر محتم
عليه، يمثل حريته وإرادته الذاتية مع
وفي مؤلم بعدم قدرته على صراع
القوى النغيبية.

ويخرج في هذا النوع أقاصيص
مثل «قبل القصص.. قصتي» (٢٠)
و«القميص والمقصلة» (٢١) و«شرفاء

لكن...» (٢٢) و«قصة يوسف» (٢٣)،
فالصفة الرئيسية لكل هذه الأقاصيص
هي المصير المأسوي الذي تنتهي إليه
الشخصيات.

تنتهي أقصوصتي «القميص
والمقصلة» و«قصة يوسف» بالندم.
فالشاب الأسمر في «القميص
والمقصلة» كان ابنا عاقا لم يسمف أمه
المريضة إلا بعد فوات الأوان، حيث
يختم الراوي بالقول التالي:

«بعد ساعة فتح باب البيت ودخل
يحمل دواء ولحمنا وخطنا نحو ركن
الأوجاع... لم يسمع أننا صاح مناديا:
«أما هذا الدواء واللحم لك...» لم
تجيب... تقدم أكثر من الهامة الخضراء
الممددة أمامه.. إنها هي أمه بتوحيها
الأخضر كما رأها منذ ساعة لكنها قد
توفقت عن الأنين إلى الأبد... انحنى
على ركبتيه، أغمض لها عينيها...
رجع إلى فراشه ورمى بجثته إلى نار
الندم... وابتهاتاته جهنم مع أنبعاث عواء
الكلب نائما».

(نوراس الذاكرة- ص ٢٥)

أما «قصة يوسف» فقد جاءت
معارضة لقصة النبي يوسف، فصورة
الصانع الشاب يوسف مختلفة اختلافا
تامنا عن صورة النبي يوسف الذي لم
يستعمل لإغراءات امرأة العزيز.

بل يوسف الرياضي كان خائنا لمشغله
الشيخ محمد الذي ائتمنه على زوجته
الشابة، هكذا جاءت قصة يوسف
الرياضي نقيضا لقصة النبي يوسف.

فهل ينفع الأسف والندم بعد
الخطيئة؟ يقول السارد في النهاية:

**النهاية هي قطب
النص ولبته وفيها
رسائلته ومفتاح
الغازه، ولم يصطلح
عليها النقاد عبثا
بلحظة التنوير**

«انكأ الشيخ إلى كرسية القصير
وثبت الشاشية على الرأس الحديدي
لتحافظ على شكلها وسأل:

- هل تعرف قصة يوسف عليه
السلام وامرأة العزيز يا يوسف؟

جاء السؤال كالمساقعة فلألا

- لا... لا

انطلق الشيخ محمد يقص عليه
القصة بعماس وهو يشد الشاشية
إلى الرأس الحديدي ويوسف يتقاطر
دمعه أسفا ونديما والشيخ يزداد انتقاخا
واعتقادا في فصاحته وتأثيره ويزداد
إيمانا بطيبة صبيه وإخلاصه،

(نوراس الذاكرة- ص ٦٢)

في أقصوصتي «قبل القصص...
قصتي» و«شرفاء» لكن... كانت قوة
تأثيرهما فائقة وهذا ناتج عن حبكة
جيدة مفضية إلى نهاية جد مأسوية.
ففي «قبل القصص... قصتي» قصة شاب
نزع من القرية إلى المدينة بحثا عن
مستقبل أرحب وأحلام كبرى، إذ منذ
وصوله إلى العاصمة تبدأ رحلة المتاعب
والتيه.

«أقفت على صفيح «الميترو» نظرت
فوجدتني اجلس إلى زميل من إفرقيها
السوداء يتألق جنوني، ومتفقد التذاكر
يطلب التذكيرة، بحثت عنها بحثت
طويلا... ثم وجدتها، مددتها إليه وأنا
أردد «الحمد لله» لكنه رمقني بنظرة
قاسية وقال لي: «عشرة دناتير لقد
تجاوزت المحطة إلى أخرى...»

ومن قاع الجيب المفلس أخرجت
الدنانير العشرة التي قال لي أبي بأنها
«مصروفي» في العاصمة، قدمتها إلى
الرجل وبني سؤال كبير.. كمؤالي عن
نفسي.. كيف ساكون!!

حملت حقيقتي وأبعادي المفلسة
وقناعاتي القروية وحلم القرية الصغيرة
التي تمانق الجبل ودخلت إلى المدينة
وتفت في أمماتها» (نوراس الذاكرة-
ص ٢٠-٢١)

هكذا كانت نهاية الأقصوصة بداية
المصاعب في العاصمة.

وفي «شرفاء» لكن... كان مآل الفتاة
والصبي محددا منذ البداية، لأن



امتزاج التطوير (٢٠).

ونظرا لكثرة النظرية المشتعبة التي تناولت إشكالية الرؤية سنقتصر على ما جاء به «تودوروف» (٢١) وقد اعتمد على تصنيف «بويون» (Pouillon) التالي:

«الرؤية من الخلف (La vision PAR DERRIERE): يكون الراوي أكثر معرفة من الشخصيات، وهو لا يهتم بذكر المصادر التي أمدته بهذه المعرفة، انه يشاهد أمور الشخصيات عبر جدران المنازل ولا يخفى عنه ما يدور في خلفها ماضيا وحاضرا ويمكن اختزال هذا النمط في الرسم التالية:

الراوي > الشخصية

«الرؤية المصاحبة (La vision AVEC): يكون الراوي في هذا النمط يعلم ما تعلم الشخصية، فلا يسوق لنا قصيرا للأحداث إلا بعد أن تكون الشخصية قد أحاطت به.

وغالبا ما يتم استعمال ضمير المتكلم في تقديم الحكاية ويمكن استخدام ضمير الغائب مع التلميح الشخصية، فلا الشخصية الواحدة. وهكذا يكون الراوي مساويا للشخصية.

الراوي = الشخصية

«الرؤية من الخارج (La vision DU DEHORS): أما هذا النمط الثالث، الراوي يعلم أقل مما تعلمه أية شخصية، وقد لا يعدش إلا بما يُرى ويُسمع. ولا قبل له باستبان الشخصيات.

الراوي > الشخصية

وعلى ضوء المعطيات النقدية المتقدمة، فعنا بتتبع مدونة الرياحي نصا نصا بحثا عن أنماط الرؤية المعتمدة وهو ما يوضحه الجدول التالي:

صير الرؤية يمكن تحديد طبيعة الراوي الذي يخفي وراءها، ولهذا أشارت الرؤية اهتمام الكثير من النقاد الذين سموا إلى رصد سماتها وتصنيفها

سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها والتعمير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها (٢٦).

معتادا على صياغة معينة تسمى «الرؤية» (٢٧) يقدم عبرها تلك المادة وتعرف الرؤية بأنها «الطريقة التي اعتبرها الراوي الأحداث عند تقديمها لنا» (٢٨)

فصير الرؤية يمكن تحديد طبيعة الراوي الذي يخفي وراءها، ولهذا أشارت اهتمام الكثير من النقاد الذين سموا إلى رصد سماتها وتصنيفها.

وقد يكون «توماشفسكي» وهو من الشكلايين الروس أول من درس هذه المسألة، فقد لاحظ في مقاله «نظرية الأغراض» وجود نمطين رئيسيين للحكي: سرد موضوعي Objectif وسرد ذاتي Subjectif ويكون الراوي في نظام السرد الموضوعي عليما بكل شيء، حتى بما يدور بخلف الأبطال.

أما في نظام السرد الذاتي، فلننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خير: متى وكيف عرفه الراوي (أو المستمع) نفسه (٢٩) كما لاحظ إمكانية

المؤلف «يعرف» كلمة النهاية، والنهاية لترمي على البداية» (٢٤).

«تابع الصبي قفزا على سور أحد المنازل الفاخرة.. توقف على الحائط والتفت إلى الصبي ثم قفز داخل المنزل.. وقف الطفل، تقدم نحو الحائط كائنات النائم التفت إلى أخته التي كانت تتابع حركته في صمت قال بعينه كلاما كثيرا ودمع دموعا يتيمه ثم قفز وقد عرفته معاني النظرة والدمعة: ليس باختيارنا أن نكون شرقا، ورثت ثوبنا على ركبتيها وامتدت يدها تمزق صدره وتكشف عن أعضود نهديها وتنهى كبريائتها، وإنساب الشعر، وابتسمت لكتاب الليل... (نوارس الذاكرة ص ٤٠)

فالتفت وأخوها لم يستطعا الصمود أمام قسوة الحياة لعدم وجود السند لعيش حياة كريمة.

كل هذه الأوضاع المؤلمة التي انتهت إليها شخصيات الأفاضل المذكورة ناتجة عن واقع فاس وصعب، كأنه قهر محتم عليهما مثل «أسامة» الملك أوديب» لسوفوكل.

وهكذا هي النهاية تتوفر على «الذروة» الأساسية التي تبلغ الحدة في الجزء النهائي من الحكاية. ويتحدد فيها بحق مصير بعض الشخصيات ومصير الحكاية نفسها مجتمعين» (٢٥).

لكل نهاية بداية وبين هذين الطرفين توجد الحكاية.

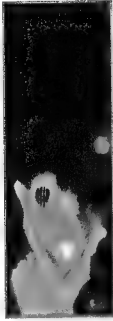
فما هي الطريقة التي قدم بها الرياحي قصصه؟

٣- في السرد

تقتضي كل مادة حكاية وسيطها هو الراوي الذي يباخذ على عاتقه

جدول الرؤية السردية في المعاصير كمال الرياحي

المجموعات	عدد الأفاضل	رؤية من خلف	رؤية مصاحبة	رؤية من الخارج	رؤية مزجوجة
نوارس الذاكرة	١٨	٦	١	٠٠	١١
سرق وجهي	٧	٢	٣	٠٠	٢
المجموع	٢٥	٨	٤	٠٠	١٣



صورة المشور

٢٠١٤

المشور

سوق

٢٠١٤

ويستاد من الجدول السابق أن المؤلف لم يتخل عن سمة القصص التقليدية:

بصياغة ٨ أقاصيص من ٢٥ التي يكون فيها الراوي عليما بكل شيء وهو المنشط للسرد، وهو الدافع له، والدال عليه، وهو المجدد لمكوناته إذ يمثل الشخصية، وهي تنهض بالفعل، بالتأثير أو بالتأثر، بالعطاء أو بالتعاطي... (٢٥)

وقد جرب المؤلف أيضا في ٤ أقاصيص من ٢٥ الرؤية المصاحبة وهي أسلوب القص الحديث باعتماده «المتكلم المفرد» في

المصدر حيث الراوي هو الشخصية الكائنة، علاقته بالحكاية متينة إلى حد أن المتلقي يتوهم أن المؤلف هو نفسه الشخصية مدار القصة.

فكان القصة هي سيرته الذاتية مثلما هو الشأن في أقصوصة «قبل القص... قصتي» (٢٦) وأقصوصة «سرق وجهي» (٢٧)

هزغم اعتقاد المتلقي أن الراوي المشارك هنا هو المؤلف نفسه، يرى عبد الرحمن منيف أن الأقصوصة كجنس أدبي لا تكون متنا ملائما لقراءة السيرة الذاتية للمؤلف، لأن طبيعتها ومضات، لحظات في مسار شديد التمدد والتباين، الأمر الذي يجعل القبض على المؤلف من خلالها بالغ الصعوبة. (٢٨)

ومن خلال ما تقدم، نلاحظ أن المؤلف يصعد اللزج بين القصص الكلاسيكي والقصص الحديث باعتماده الرؤية المزدوجة ونراه أيضا لا يستعمل القصص المحاييد للمتمدد على الرؤية من الخارج. فلماذا المزوف عن هذا الأسلوب (نمط) الرؤية من الخارج؟ وهو اتجاه حديث في القصص، يكون فيه المصادر معايدا في نقله لأحداث القصة، واصفا

نستنتج من الجدول المتقدم أن ١٢ أقصوصة من أصل ٢٥ أي النصف تعتمد الرؤية المزدوجة وهي رؤية ناتجة عن امتزاج رؤيتين هما من الخلف والمصاحبة. ولعل أبغ نمودج يجسد هذه الرؤية أقصوصة «حبيل الغسيل» (٢٢) فهي تبدأ بسرد حكاية «حليمة» وحكاية ابنها «خالد» يضمير الغائب المؤنث والمذكر «الهي» و«الهو»:

«ثبتت أزرار مبدعة طفلها الوسيم، ووضعت له القلمة النقدية في كفه الصغير... احتضنها الصغير مقبلا خدما وانطلق ملوحا بيديه متبخترا في رفصته يمنة ويسرة، يشد أحزمة محفظته الملونة إلى ظهره... تابته بيومها الحاملة وابتناسها المشرقة ودلقت إناء الماء وراءه» (نوارس الذاكرة- ص ٤٧)

فغير هذا الضمير (هي/هو) يقدم لنا الراوي هذه القصة بـ «سرد موضوعي» من خلال «ضمير آخر يحكي سواه» (٢٤) فالمؤلف لم يقتصر على هذا الضمير فقط، بل جرب أن يصاحبه في المصدر ضمير المتكلم (أنا) لتقدم عبره الشخصية نفسها بنفسها من خلال «المنجاة» (le Monologue interieur)، فهذا «المصدر الذاتي» يربط في دواخل الشخصية متوغلا في أعماقها وذكراياتها.

«... لم يصدق الخبر عندما سمعته يدق بابنا لطبق يدي، جدي أنا حليمة الفتاة الخجولة التي لم تضع أحمر على شفثها ولا أبيض ولا أخضر على وجهها الصغير المستدير حليمة بنت الحاج مصباح» (نوارس الذاكرة- ص ٤٨)

«أه يا حبيبي لماذا تركتني أه كم أنا ضيفة دونك... كنت أوهم نفسي بالتعدي والقوة... أين صبرك الحنون أبكي عليه... وأدفن فيه رأسي الصغير حتى احتمي مني» (نوارس الذاكرة- ص ٥٠)

وعبر هذه الرؤية المنشطرة إلى نوعين نلاحظ أن البنية المزدوجة لهذه الأقصوصة جاءت في شكل تناوبي:



المنجاة

شخصياتها بوصف خارجي، وكل هذا في غياب التفسير/التوضيح، لعل عدم الخوض في هذه الرؤية لا يعجزه المؤلف، لأنه من الكتاب الذين يفضلون الراوي العليم، لأنه يرى في هذا النمط أكثر جذبا لاهتمام القارئ وتأثيرا فيه من الراوي المحاييد.

وهذا النمط أيضا يحث القارئ على تصديق ما يقص بصفته قولا صادقا وصريحا. وباعتبار المؤلف صاحب قضايا معينة، لا يمكنه أن يعتمد الراوي المحاييد بتحميله جملة من المواقف والشحنات والمضامين الإيديولوجية لأن هذا يتنافى مع مفهوم الراوي المحاييد.

إن عملية القص لا تخلو من المظهر الوصفي حسب «جراح جنات»، فما هي وظائف الوصف في أقاصيص كمال الرياحي؟

٤- في الوصف

إن كل الأجناس الأدبية كالقصة والرواية والشعر... لم تستغن عن الوصف، هالآداب العربي منذ القديم

رؤية من خلف	رؤية مصاحبة	رؤية من خلف	رؤية مصاحبة	رؤية من خلف	رؤية مصاحبة
-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------

عرف الوصف، وشعراء الجاهلية مارسوا الوصف في نظمهم لقصائدهم سواء وصف الحبيبة أو وصف الأطلال أو وصف المعارك الخ...

فالوصف في المعجم العربي هو التجسيد والإبراز والإظهار وفي التراث النقدي العربي يقول قدامة في جعفر في الوصف: «إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات». (٢٨)

إن الوصف ملازم لكل الأجناس السردية فليس ثمة عمل سردي خال تماما من الهمد الوصفي» (٤٠) فالوصف أداة أساسية في القصة، إذ السرد ينقل الأحداث أما الوصف فمكول إليه لتقديم الأشياء والشخصيات (٤١).

وللوصف أهمية خاصة في تأثيره على المتقبل باعتباره أداة إيهام بالواقعية، وفي هذا يقول همامون: «لا يمكن أن نستقني القصة عن الوصف لأنها تتمتع منه قدرتها على التخييل وكذلك قدرتها على الإيهام بالواقعية». (٤٢) فالوصف مكون أساسي من مكونات النص عند الرياحي، إذ الوصف يربط الأحداث لتقديم ملامح الشخصية:

«تقدم منه زنجي علقاق أصلع الرأس عاري الصدر يحمل في يديه أوراها...» (نوارس الذاكرة، ص ٢٤)

«هذا هو عبد الرحمان التيس رجل في الأربعين طويل القامة ضعيف البنية...» (نوارس الذاكرة، ص ٣٢) «هي فتاة في العشرين مستديرة الوجه دعجاب المينين، سوداء الشعر والحاجبين، يبدو عليها الكثير من البرأة...» (نوارس الذاكرة، ص ٣٢)

«...حبيبها العائد بعينيهِ الواسعتين وحاجبيه العريضين...» (نوارس الذاكرة، ص ٥١)

«دقق النظر فلاحته له امرأة مشحونة لحوما وزيتا، تصرخ في وجه شيخ أصلع تصاب لحيته طويلة في غير نظام...» (نوارس الذاكرة، ص ١٠٧)

تتناول هذه المقاطع الوصفية كلها رسم الشخصية فيزيقيا (ماديا) سواء

لا يقتصر الرياحي فسي وصفه الشخصيات على مظهرها الخارجي بل ينقل عبر الوصف هيئتها وأحوالها أيضا

ملامح الوجه أو حجم الجسم. وهذا الرسم باللفظ والكلمات يمكن القارئ من أن يتابع المشهد/المشاهد وكأنها صورة بصرية. فذلك الوصف هو أداة التمثيل الرئيسية الذي لا يمكن أن يؤيده السرد. وهكذا يكون هذا النوع من الوصف مكتملا للسرد غير موقوف له.

والرياحي في وصفه الشخصيات لا يقتصر على مظهرها الخارجي فقط بل ينقل عبر الوصف هيئتها وأحوالها أيضا:

«أغلقت المعجوز الباب بمصيبة وهي تصب وإبلا من الشائتم والسب على فتاة بالسة، ترتدي بقايا فستان وتتأمل الجروح ورصيف الطريق، تشد إليها طفلا صغيرا حافي القدمين، شاحب الوجه، هزيل الجسم تظهر زكبتها رفيعتان كثلث المسامير التي تنق معننه جوعا ولما (...) كانت علامات الجوع بادية على الطفل الذي غارت عيناه في جمجمته وأصفر وجهه...» (نوارس الذاكرة، ص ٢٨)

طفل حافي القدمين، هزيل الجسم، شاحب الوجه... وفتاة تليس بقايا فستان، هي عناصر وصف موضوعي تنقل لنا حالة البؤس والتعاسة التي عليها الشخصيات، فهذا الوصف نلمس ظروفا هذه الشخصيات عبر رسم ملامحها المتصلة بالجسم والهندام وسمات الوجه. وعبر هذا يمكن للقارئ أن يتعاطف مع هذه

الشخصيات، ففي هذا السياق تختلط مع ما ذهب إليه آدم الذي يرى أن الوصف يبطئ دوما مجرى الأحداث أو الحكاية ويخلق تنوعا في مستوى النص (٤٣)، فعنصية الوصف الذي تطرقنا إليه في السابق ليس خلفا لنتوء في النص بل هو في تمام مع نسق وسياق السرد، تتمثل لتقل الأعمال بنقل الأحوال.

فوظيفة كل هذا الوصف هو رسم ملامح الشخصيات، معرفها بها ومبرزا خصائص مظهرها الخارجي للقارئ.

ونجد في أقاصيص المدونة صنفا آخر من الوصف يتنقل بالأماكن وهو معطى مساعد على فهم الشخصية من الداخل وكشف باطنها.

«توقف متأملا... لم يكن المكان زاوية كما أعتقد بل هو كهف زائغ في الجبل، تجويف عميق، قد تكون صنعته مياه السيال... لا يبدو أملا إلا بالخراقات والشامبين والنيلان... يطلق عليه اسم الفزافة. هذه الألف من الحناء على جوانب الكهف وهذه الشموع المنطفئة ورؤوس الأسماك المطيعة والتطور السوداء الميتة... أشباح تذكر بأساطير الفجر وخراقات العجائز تسدل داخل الكهف الفائر في عمق الرعب. وقد بدأ التوتر أو هو الخوف للتشتت بجلافة الأمر. كان الكهف عميقا صامتا باردا باهتا يسل الحركة، جلس في الركن يمسد رأسه إلى كف يده المغروسة في ركبته. بردت أطرافه وهزته النعاس فأسلم نفسه للعلم...» (نوارس الذاكرة، ص ١٠٦)

هذا المكان هو كهف في أعلى الجبل فيه شيخ يقال أنه «ولي صالح» ورجل مبارك، فتكبدت الشخصية (سالم) مشاق ومخاطر الطريق في صمودها على هذا الكهف أملا في شفاء عقمها إلى يد هذا الشيخ الغراف وسالم هو أستاذ، يقيم دائما خطبا لطلابه حول الشموذة والدجل وعلاقتها بالتخلف والجهل والامية...

ولكن هذا الوصف الذي أسلفنا ذكره يقوم بوظيفة استنباط الشخصية وتجلي تقسيمها، إذ أن سالم رغم تعلمه وأدائه رفض الشموذة والدجل، بقي



١- «الكاميرا» الثابتة / غير المتحركة

استعمل كمال البريحي نزعة «الكاميرا القلم» (Camera-style) لنقل بعض المشاهد بلغة سينمائية من خلال تركيزه على تقنيات «عدسية» الالتقاط ومواضيع الوصف.

فقد تراوح الوصف البصري بين نقل صورة المكان والأشياء وملامح الشخصية. وهذه الموصوفات صورت بجزيئتها الدقيقة عبر عين الراوي الذي بدوره نقلها للقارئ مضجعا إياها تضجيها متعمدا، ومن هذه الموضوعات الموصوفة:

«توقفت سيارة التاكسي في سفح الجبل الذي تتكئ عليه بيوت القرية بأبوابها الضيقة وحجارة «الترش» الصفراء، نزل الرجل بلسحته المذهبة ووقف ينتظر ذيل معطفه ثبت شاشيته الحمراء حتى تطل من تحت الحفة الكبيرة امسك بالعصا البتية المنقوشة. ودفعها أمامه وألحق بها قدميه، هي خلى ثابتة متزنة.. توقف الرجل، ورفع كف يده اليسرى إلى جبينه يسحب بها الشمس التي تقرصت فوق الجبل ورمت بحبالها النارية على القرية النائمة» (نوارس الذاكرة، ص ٩٠)

تراوح الوصف البصري

بين نقل صورة المكان

والأشياء وملامح

الشخصية، وهذه

الموصوفات صوّرت

بجزيئاتها الدقيقة

عبر عين الراوي

معمد الشويكة: «تتقاطع مع مجموعة من الحقول المعرفية التي يثقل عليها طابع السرد كالترواية والمسرح والقصص الشفهية الشعبية... التي تعتمد على خصائص الحكاية كالزمن والمكان والحدث والمعقدة والشخصيات... إن الفيلم السينمائي نوع من الحكاية يقدم نفسه عبر تسلسل من الصور. يكون المتفرج أمام واقعة معينة في زمان ومكان محددين وأمام أشخاص يخلقون الحدث ويساهمون في تطويره وتقديره وحله... عبر لغة سمعية بصرية خاصة» (٤٤). سنحاول في قراءتنا لأقاصيص البريحي رصد تجليات الصورة السينمائية وكيفية توظيف تقنياتها في الكتابة السردية.

تفكيره بدائيا كبدائية الكهف، ونفسيته الخافية ممثلة منذ القدم بالخرافات والأساطير، وانهاير منيوانته لتصبح غيارا صاعدا بلهات إلى أعلى الجبل على أمل التبرك بالشعوذة والدجل.

هذا الضرب من وصف المكان مشحون بإشارات رمزية تحيل على أغوار نفسية الشخصية من جهة وعلى عوالم الفكر والثقافة المحيطة على باطن الشخصية من جهة أخرى.

إن وصف المكان كما تجلّى في القطع السابق ممتلئ بإيحاءات وأبعاد أساسها التفاعل بين الشخصية والمكان بكل تقديهما إلى حد تلاشي الحدود الفاصلة بين الشخصية (أي باطنها) والعناصر المكونة للمكان حيث تصبح الشخصية هي المكان، والمكان هو الشخصية.

فهذا الصنف من الوصف لا ينقل الحيز ويؤطر فضاء الحكاية فقط بل هو يكشف دواخل الشخصية ويساعد على استيعاب هواجسها ويسط شواغلها المضمرّة.

هكذا كان الوصف رسما بالكلمات لموصوفات وكأنها صور بصرية. فكيف كانت علاقة الكتابة الأدبية بالصورة عامة والكتابة البصرية على وجه الخصوص؟

٥- التقنيات السينمائية في الأقاصيص

أصبحت الصورة تحتل حيزا كبيرا في حياة الإنسان فهي تحيطه وتحاصره في كل مكان سواء في المنزل أو في الشارع أو في العمل، إن الحياة المعاصرة تشهد مرحلة صمود وتنام غير مسبوقين لحضور الصورة في حياتنا بحيث أصبحت ذات تأثير ملموس في مجمل ممارسات حياتنا.

فالتفكير من دون صور مستحيل حسب أرسطو. عصرنا هو عصر الصورة ونظرا لطبيعتها الرمزية فهي اختزالية. فما نقوله الأقصوصة أو الرواية (السرد عامة) في صفحات يمكن للصورة السينمائية أن نقوله في صورة واحدة. والسينما كما يذكر



نحو «الغيماء»... (نوارس الذاكرة ، ص ٤١)

هذه الأجزاء الدقيقة جدا التتمتها عين الراوي لتقدمها للقارئ مضخمة تضخيمها ممتدا. وذلك بغرض إثارة الانتباه إلى بعض التفاصيل مثل سخط وضجر الرجل الضخم من حيائه الحاضرة وذلك من خلال تجاعيد جبينه، وهذا التفصيل من الصورة يوحي بنفسية هذا الرجل-إن هذه الطريقة في الوصف هي وصف بصري يسمى في السينما «اللقطة الكبيرة جدا» (Très gros plan) (٤٧) أو اللقطة التفصيلية، كتسليط العدسة/ العين على تلك السلسلة الحاملة لصلب صغير ذهبي.

«ما رفع رأسه داهمته ملامح شقاء لا تحمل من شرقه شيئا...تداعب صليبا ذهبيا صغيرا يرقص في سلسلة دقيقة طوقت رقبته المرمية» (شرق وجبهة ص ٥١)

فهذا التفصيل هو تلمة لإظهار جمال رغبة تلك الفتاة الأجنبية الشقاء وليكشف لنا الراوي عن رقبته المرمية. وإن دلت هذه النقطة التفصيلية على شيء فهي تدل على الثقافة السينمائية للكاتب (الرياحي، وهو متحصل على شهادة في السينما) وتشبه

اختزال الرياحي

عدة صوري

صورة واحدة، وهذا

الاختزال توفره

عدسة الكاميرا

وتقنياتها المختلفة

فهذه الكتابة السينمائية تقرب لعين القارئ/المشاهد أو المخرج تفاصيل وجزئيات مهمة من الموضوع الموصوف، وهو هنا لباس ذلك الرجل صاحب اللعبة الثائرة فتوعية لباسه تُعرف بالتمانه الاجتماعي.

وهناك أيضا اللقطة/الصورة التي تقدم موصوفات من أشياء ووجوه شخصيات بصفة مقربة جدا حيث تظهر فيها جزئيات دقيقة مكبرة. «تساقطت المطر ثقيلة موجوعة على جسد الرجل الضخم، تقارب حاجباه وبنات تجاعيد جبينه المارد سخطا وهو يسرع الخطا

هذا الوصف لا يخفي استنارته بتقنيات عدسة «الكاميرا» التي تستعمل في هذا المشهد تقنية «اللقطة العامة» (Plan Général) (٤٥) التي تقدم مجموعة صور مسترسلة تصورها الكاميرا مرة واحدة هي ديكور واحد. صورة سفح الجبل والقرية + صورة الرجل الذي نزل من سيارة التاكسي ونوعية ملابسه وألوانها + صورة الشمس فوق الجبل، فمبر «الكاميرا» القلم» اختزال الرياحي عدة صور في صورة واحدة وهذا الاختزال توفره عدسة الكاميرا وتقنياتها المختلفة. ومن هذه التقنيات اللقطة السينمائية التي تركز على التكليف والإيحاء والرمز:

«بدأت الشمس تهدد بالشرق وتوعد بالظهور وبأن الرجل أكثر بكيفية شامية منقطة وسرول مشدود حول كمينته ولحية ثائرة يبدو عليها الكثير من الغناد... (نوارس الذاكرة، ص ٥٢)

هذا المشهد الوصفي يعتمد تقنية سينمائية وهي «اللقطة الكبرى» (Gros Plan) التي فيها عدسة الكاميرا تلتقط شيئا واحد بشكل مكبر لأغية المساحة والبعد (٤٦).



«الترافلينج الجانبي» (Travelling lateral): يصف ديكورا معينا أو حركة بشكل جانبي عموديا أو أفقيا أو دائريا. (٥٣)

ج- «المونتاج» Le Montage

يتمتع «المونتاج» بأهمية كبيرة في العمل السينمائي، فهو «العنصر المميز للغة السينمائية وتتمثل أهميته في طاقاته التفسيرية المتوقعة عبر تاريخ الفن السابع مقارنة بوسائل التعبير الأخرى» (٥٤). والمونتاج عملية ترمي إلى جعل اللقطات في موضع يحدده المخرج وذلك عن طريق عملية ترتيب مشهد بجانب آخر حسب نظام وديمومة معينين للقطات (٥٥).

فمن خلال المونتاج يمكن أن نتعرف على التوجهات الأيديولوجية للمؤلف ووظيفته للوجود (٥٦). وذلك عن طريق إيصال اللقطات إلى القارئ/المتفرج عبر تضمين وجهة نظر معينة، أو إحساس ما داخل الخطاب القصصي. وهذا نجده في أقصوصة «الذبيحة» والركن (٥٧)

«صفها بشدة في ركن المحل القدر، أسندت رأسها إلى الزاوية الحادة وسمرت عينا بالورق الرمادي الخشن. مملكت السكنين الكبيرة، تأمل ساقيهي السمراء، تابع تلك النبال التي تاهض من تحت الجلد، شعر قاس كالإبر، تأمل الفصل جيدا، ثم هوى بها على فخذ البقرة الذي كان أمامه على «القرض» سحبت هادية ساقيهي وكورت أكثر في زاوية المجزرة ثم سألته:

«لماذا تغفل هذا كل مرة؟» (نوارس الذاكرة- ص ٧٢)

فطريقة المونتاج المستعملة في هذه اللقطات ترمي إلى سرد حركة معينة بواسطة ربط مشاهد متنوعة تهدف في كليتها إلى إعطاء مجموع له معنى ما. اللقطات الأولى تُصنع فيها «هادية» ثم يمسك صافهها سكيناً كبيرة ويتأمل مفصل ساقيهي ليهوي بالسكين في اللقطة الثانية على فخذ البقرة الموجودة على «القرض». أما اللقطة الثالثة تصبح «هادية» ساقيهي متكوردة في

من خلال المونتاج يمكن أن نتعرف على التوجهات الأيديولوجية للمؤلف ووظيفته للوجود، عن طريق إيصال اللقطات إلى القارئ عبر تضمين وجهة نظر معينة

الممر وتسمى هذه التقنية السينمائية «ترافلينج المرافقة» (Travelling d'accompagnement) (٥٠) ثم بعد مسح عين الكاميرا لحوض النافورة تغفل (عين الكاميرا) بشكل جانبي منظم الشوارع متبعية نظره الذي حوّل بدوره عين الكاميرا إلى تلك السيدة المتوردة بمحطة الميترو لتستقر هذه «المنسة» على النخلة الطويلة. فكل هذا التحريك للكاميرا يسمى بالرؤية الشاملة (Panoramique) (٥١) بينما مثلت تقنية «الزوم» Zoom علامة دالة على موقف مبنية من خلال تركيز عين الكاميرا على شيء معين

«يجد التاكسي تنتظره يضرب بعصاه الأرض فتتكسر إلى نصفين يلقي بها... يركب السيارة. ويغمض. هتبقى العصا المكسورة ملقاة على الأرض والخلق من حولها مشدوهين تارة ينظرون فيها وتارة يرفهون رؤوسهم نحو بيت الطاهر الموصد باباه وبهم أسئلة محمومة» (نوارس الذاكرة- ص ٩٥)

يسمى الزوم أيضا «الترافلينج البصري» (Travelling optique) (٥٢) حيث الكاميرا تقرب العصا المكسورة شيئاً فشيئاً حتى تتضح وفيها الكاميرا لا تتحرك من مكانها لتصوير الموضوع مكبرا أمام الناظر بل من خلال حلقة عمدة التصوير Objectif التي تسوي بطريقة تقرب الموضوع المصور البعيد تدريجيا وتكبره ويصاحب هذا الزوم على العصا المكسورة الملقاة على الأرض تصويرا بشكل جانبي، تصور فيه عين الكاميرا باباً موصداً لببيت. وهذا هو

خاصة بأفلام «الفرد هيتشكوك» الذي يجزئ الجسد ويقسمه إلى أعضاء وكل عضو يأخذ حيزا مهما في البناء الدرامي مثل هيلم «سايكوز» لنفس المخرج. فقد تعلم الكاتب من السينمائيين الكبار أمثال «لوي بونيال» و«سيمال أنجلو أنطونوني» و«هيتشكوك» كيف أن «الجسد يمكن أن يرمز ويكشف عن حميميته عندما يعجب بواسطة الاستمارة مثلا أو بطرق أسلوبية أخرى» (٤٨).

ب- «الكاميرا» المتحركة/المتجولة

إن حركة عين الراوي الواصفة هنا مثل «عين الكاميرا» (Oeil de camera) وهي تنتقل في أرجاء المكان ناقلة صور مكوناته.

«تمشى أمام الملعب يحس بقدميه عشب الممر الندي. خير بعد دقائق من المشي أن يجلس لنافورة مهجورة، تأمل في الحشائش الخضراء والأوراق المهملة وقوارير «البيرة» وعبء «الجمعة» المداينة التي علفت بعوضها... تابع بعينه منظر الشوارع وهو يستند إلى عريته محملا في سيدة تقف في توتر بمحطة الميترو مداخبة شمرها المسحور بالألوان... لاحظت له نظرة طويلة ابتداها الموت...» (سريق وجيح- ص ٤٧)

وقد لاحظنا في هذا المقطع انصهار عين الراوي وعين الشخصيات وعين الكاميرا في عين واحدة هي الأخيرة مصورة الأشياء والشخصيات التي اعترضت حقل بصرها المتحرك.

فتتجول عين الكاميرا يسمى في اللغة السينمائية «ترافلينج» (Travelling) وهي حركة تنتقل فيها الكاميرا داخل ديكور يكون مسرحا للقطعة أو المشهد (٤٩).

حركة العين الواصفة هنا تشبه حركة عتسة الكاميرا المثبتة على قاعدتها وهي تنتقل ببطء تصور حوض النافورة والأشياء الموجودة فيه كالفوارير والعلب والأوراق والحشائش.

فقبل هذا كانت الكاميرا سائرة بتبعها تنقل الشخصية أمام الملعب وهي تجس بقدميها (الشخصية) عشب

زاوية المجزأة ثم تفتح حوراً مع هذا الرجل، فمن خلال القطعة الأولى يقوم المؤلف بحيلة فنية توهم القارئ/المتفرج أن هذا الرجل يتأمله سائلي «هادية» وهو يهوي بالسكين سيقطعهما، وعبر تمرير المؤلف للقطعة الثانية والثالثة تكتمل الخدمة السينمائية (Truque) على قطع فخذ البقرة.

وهذا النوع من المونتاج يقوم على المقاربة الرمزية لعدة لقطات مسخرة الخدع البصرية مشيرة عبر مقارنتها (اللقطات) إلى دلالاتها الجامعة. وتسمى طريقة المونتاج هذه: «المونتاج المتوازي» (Montage parallèle) ((٥٨).

إن المونتاج ليس يعمل بسيط يرتكز على التقطيع والإصصاق، بل عملية تقنية وفنية تخضع لعدة ضوابط من خلالها يمكن لعملية المونتاج أن تقدم الفيلم بشكل مشوه غير فني أو أن تجعل منه تحفة بصريّة. (٥٩)

فالسرور في السينما، هو التصوير ولغة السينما، هو الصورة والحركة. ويجسد كل هذا المشهد اللاحق الذي جعلت منه عملية المونتاج تحفة بصرية.

هذّل الرجل وناه وراء غيمة سيجارة

«سردوك» التي نفتّ دخانها في عمق الرويّة...»

(نوارس الذّاكرة، ص ٥٤)

هذا المشهد هو إدماج لقطتين مع بعضهما البعض وتسمى هذه الطريقة بالمونتاج enchainé أي أن كل صورة تأخذ مكان السابقة وتثبت منها. (٦٠)

خاصة

لقد تبين أن الأقصوصة فن ليس بالبسيط بل هو ذو قدرة فائقة على التعبير عن التجربة الإنسانية بأفراحها وأتراحها. وقال فيها جورج لوكاش: «إن الأقصوصة ليست جنساً أدبياً صغيراً، بل هي فن ينزع إلى أن يكون أكثر الأشكال السردية رفهاً هنياً».

وقد مكنت هذه الدراسة لمؤلفة الرياحي القصصية من الوقوف على الخصائص الفنية التالية:

• البناء القصصي الدائري الذي يستعمل السرد فيه تقنيات الاستباق والاسترجاع والتسرج المنطقي للأحداث، أما بناء التضمين فهو يعتمد سريداً متشعباً لقصص

متداخلة يرمي من خلالها المؤلف إلى تمرير خطاب ما.

• والنهايات كانت ذات أثر مفاجئ غير متوقع أو مأساوي بتأثير طاق.

• وكان الرياحي في السرد أميل إلى اعتماد صيغة الرقبة للمزوجة (الراوي العليم+الراوي المشارك) لما تحتوي عليه من سرد موضوعي وسرد ذاتي حرصاً منه على إضاءة الأحداث من زوايا مختلفة.

• ولا يقتصر هذا الحرص على السرد فحسب بل يشمل الوصف كذلك. وهذا الوصف في أقاصيص الرياحي يقدم الشخصيات تقديماً مادياً وتقسياً. وقد نهض بوظيفة سردية لاستكمال معاني النص.

• ولاحظنا في الأقاصيص توظيف الفنيات السينمائية من مونتاج وتقنيات عدسية للكاميرا.

وخاتماً لا تدعي هذه القراءة أنها قامت بجمع شامل للخصائص الفنية في أقاصيص كمال الرياحي بل هي مقارنة ممكنة ووقت على البعض من هذه الخصائص.

• كاتب من تونس

المراجع

(١)- كمال الرياحي

- نوارس الذّاكرة (مجموعة قصص) تونس ١٩٩٩

- سرق وجهي (قصص وشعر) تونس ٢٠٠١

(٥٨)- المرط (رواية)- ميونخ للماصرة- دار الجنوب للنشر- تونس ٢٠٠٦

(١)- بروراي حبيبة- مساهلات نقدية- الجزء الثاني- منشورات سبيلا- تونس ٢٠٠١-ص ٥٢٧

(٢)- عبد الرزاق قهامي- الحكاية والتأويل- دت- ص ٣٣٧

(٣)- نظر - - شلوبيكي- بناء القصة القصيرة والرواية ضمن كتب نظرية النهج الشكلي، نصيرم الشكلايين الروس- ترجمة ابراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية والفرقة الفرنسية للتأويلين للتحليل ط ١ ١٩٨٢ -

T TODOROV: les catégories du récit littéraire in communication 8.P 146

T TODOROV: Poétique de la prose. choix suivi de nouvelles recherches sur le récit; seuil, Paris 1978, P P 37.40

(٤)- القصص السري وجهي من مجموعة سرق وجهي ص ٣١-٣٧

(٥)- T.TODOROV: les catégories du récit littéraire in communications & page 146

(٦)- القصص طاقنا من مجموعة نوارس الذّاكرة ص ٤١-٤٦

(٧)- الصفاق قسوة طراق تجليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس ٢٠٠٠ ص ٨٩

(٨)- صبري حافظ لخصائص البائية للأقصصة مجلة قصير، ص ٤٠٤،

(٩) - - ليخزوم: حول نظرية الفتره ضمن كتاب «الشكلايين الروس» ص ١٢٠

(١٠) - للرجع نفسه: ص ١١٢-١١٣

(١١)- أحمد السامري: في نظرية الأقصوصة تونس ٢٠٠٣ ص ١٥٢

(١٢) - ليخزوم: حول نظرية الفتره ضمن كتاب «الشكلايين الروس» ص ١١٧

(١٣) - للرجع نفسه ص ١١٦

- (١٤)- من أحمد السماري في نظرية الأنصوفة - ص ٤٧
- (١٥)- أنصوفة العرش والعرش، من مجموعة فنوارس للذاكرة من ص ٣٠-٦٦
- (١٦)- أنصوفة والمجاهدة من مجموعة فنوارس للذاكرة من ص ٤١-٤٦
- (١٧)- أنصوفة والسلافة من مجموعة فنوارس للذاكرة من ص ٦٤-٦٨
- (١٨)- أنصوفة والبطء من مجموعة فنوارس للذاكرة من ص ١١١-١١٦
- (١٩)- محمود طرشون-نخبات القصة القصيرة- مجلة فصص عدد ١٣٥ جافني-مارس ٢٠٠٦ ص ٦٥
- (٢٠)- أنصوفة قبل القصة...قصتي من مجموعة فنوارس للذاكرة من ص ١٩-٢١
- (٢١)- أنصوفة وقصص وقصص من مجموعة فنوارس للذاكرة من ص ٢٢-٢٥
- (٢٢)- أنصوفة وفرداء لكن... من مجموعة فنوارس للذاكرة من ص ٣٨-٤٠
- (٢٣)- أنصوفة قلعة يوسف من مجموعة فنوارس للذاكرة من ص ٥٧-٦٣
- (٢٤)- عبد علي، الروح والكتابة دراسة في السيرة الذاتية في الأدب العربي، منشورات مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، ط١-١٩٩٨، ص ٢١٩
- (٢٥)- أحمد السماري في نظرية الأنصوفة - ص ١٣٧
- (٢٦)- سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤، ص ١٥٨
- (٢٧)- هناك اختلاف وعدم وحدة في تسمية المصطلح ف:
- حسين الواد يستعمل ترجمة نظري في كتابه بلغة القصصية في رسالة الغفران، دار الجنوب للنشر، ط٢ تونس ١٩٩٦- ص ٦٦
 - عبد الوهاب الرقيق يستعمل المصطلح في كتابه في السرد دار محمد علي للنشر- تونس ١٩٩٨- ص ١٠٢
 - حميد الفتاح إبراهيم يستعمل مصطلح في كتابه بلغة والدالة في مجموعة جابر، جابر القصصية طويعولة و الدار التونسية للنشر، تونس ١٩٨٦، ص ١٢٩
 - (٢٨)- حسين الواد، بلغة القصصية في رسالة الغفران، ص ٦٦
 - (٢٩)- توماسكسكي، نظرية الأفراس، ضمن كتاب نظرية المنتج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخليل، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة للتربية للتأهيل، ط١- ١٩٨٢، ص ١٨٩
 - (٣٠)- المرجع نفسه، ص ١٩٠
 - (٣١)- "TODOROV" Les catégories du récit, in communication 8, seoul, Paris 1981 P 147 et P 148
 - وليزد التوسع في هذه القطبية الشائكة يمكن الرجوع إلى كتاب الصادق قسوة وطرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس ٢٠٠٠
 - (٣٢)- وقد اختار عبد الملك مرزاق عبارة فالروية للمصاحبة ترجمة لمصطلح وتودروف (AVBO, e la vision)، ولما جاء في كتابه في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت- سلسلة عالم المعرفة عدد ٢٤٠ ديسمبر ١٩٩٨ ص ١٨٥
- (٣٣)- أنصوفة وحبل الخشب من مجموعة فنوارس للذاكرة من ص ٤٧-٥١
- (٣٤)- عبد الملك مرزاق، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص ١٨٥
- (٣٥)- المرجع نفسه، ص ١٨٠
- (٣٦)- أنصوفة قبل القصة...قصتي من مجموعة فنوارس للذاكرة من ص ١٩-٢١
- (٣٧)- أنصوفة وشرق وجنوبي من مجموعة شرق وجنوبي، ص ١٥-٢٧
- (٣٨)- عبد الرحمن منيف، لوحة الغياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي، ط٢، سنة ٢٠٠٠ ص ١٧٢
- (٣٩)- للغة من جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط٣، القاهرة ١٩٧٤ ص ١١٨-١١٩
- (٤٠)- Gérard Genette, figures II, seuil, Paris 1969, P 57
- (٤١)- المرجع نفسه، ص ٥٦
- (٤٢)- عن الصادق قسوة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس ٢٠٠٠، ص ١٦٨
- (٤٣)- عن محمد نجيب العمادي، في الوصف، دار محمد علي للنشر، تونس ٢٠٠٥ ص ٥٩
- (٤٤)- محمد لشويكة، الصورة السينمائية: التقنية والقراءة- سمد الورزاني للنشر- المغرب ٢٠٠٥- ص ٩٦-٩٧
- (٤٥)- المرجع نفسه ص ٤٢
- (٤٦)- المرجع نفسه - ص ٤٤
- (٤٧)- المرجع نفسه ص ٤٤
- (٤٨)- الهادي خليل، العرب والحداثة السينمائية، دار الجنوب للنشر، تونس ١٩٩٦- ص ٨٥
- (٤٩)- محمد لشويكة- الصورة السينمائية ص ٥٠
- (٥٠)- المرجع نفسه - ص ٥١
- (٥١)- المرجع نفسه - ص ٥٥
- (٥٢)- المرجع نفسه - ص ٥٣
- (٥٣)- المرجع نفسه - ص ٥١
- (٥٤)- Roger Bousinot, l'encyclopédie du cinéma les savoirs, Bordas Paris 1995, P 1454
- (٥٥)- المرجع نفسه - ص ١٤٥٤
- (٥٦)- كمال الرباعي، خصائص الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (كتاب مخطوط)
- (٥٧)- أنصوفة والبيئة والركن من مجموعة شرق وجنوبي، ص ٧٧-٧٧
- (٥٨)- محمد لشويكة- الصورة السينمائية ص ٧٣
- (٥٩)- المرجع نفسه - ص ٧٣
- (٦٠)- المرجع نفسه - ص ٧٠-٧١

«300»

المخرج زاك سنايدر

يعني الفيسي

مغامرات سياسية عنصرية... وتقنيات مذهلة تعطي من (فن القتل)

لم يعد ممكناً ان تنطلق على مشاهدي الأفلام زيادة جاذبيتها ورفعتهم في تقديم كل جديد وممتع، وعدم دس السم في السم، فها هي السينما الهوليوودية تتابع دورها في دعم السياسيين في قراراتهم المنوطة أخلاقياً ضد بلد ما أو حضارة ما، موظفة كل إمكانياتها التقنية المذهلة (التي لا يرغبان إخضاع لأميركا أو حتى لا يسهل من سياساتها، وفيلم 300، للمخرج زاك سنايدر آخر مثال على ذلك) ينفخ في نار الحرب ضد إيران التي تبدو ذات قرأت وهمية، بعيد القرب المتحضر، ولو كان ذلك قبل ألفي عام أو يزيد...



BASED ON
FRANK MILLER'S
EPIC NOVEL



حكاية تاريخية وتقنيات متطورة

اختار المخرج سنابير أن يتطلق من سلسلة كتب الرسوم الكرتونية للفتيان للكاتب فرانك ميللر ليعيد إنتاجها سينمائياً، وهناك تجربة سابقة لخروج آخر هو روبرت روبريغز في فيلم «مدينة الخطيئة، Sin City» عام ٢٠٠٥، وكان بالأبيض والأسود مع توظيف التقنيات الكمبيوترية المذهلة، ولكن سنابير يختار دون تردد قصة تنسجم مع الأجواء المشحونة حالياً ضد إيران، حيث يعود إلى الغزوة الفارسية الشهيرة لأرض اليونان وإسبارطة عام ٤٨٠ ق. م أي قبل ٢٥٠٠ عام تقريبا، بقيادة أحشوريش (ابن داريوس الأول) ملك الفرس الأخمينيين، وبالنسبة لفران التاريخ معرض هنا للمسئور عليه وتحويله لصالح الدلالات السياسية الحالية، وهذا ما سأمير عليه لاحقاً. المهم أن روي الأحداث هنا يحدثنا عن الطريقة التي كان الاسبارطيون ينشرون فيها جنودهم، وأولها أن الطفل المريض أو الذي به أي إعاقة كان يرمى





من فوق شاهق ليموت، وأما
الباهون فيدريون بقسوة
تكونوا جنودا لا يعرفون
الرحمة، ويشمل هذا الأمر
إرسال الفتى إلى الطبيعة
الموحشة ليقاسي طقسها
وحواناتها المفترسة
فإن عاد ثم الاحتفال به
ليكون جنديا بامتياز،
وهنا نتعرف على الملك
الاسباطي ليونيداس
الممثل جيرارد بتر، الذي
يقرر وحيدا أن يواجه غزوة
الفرس لبلاده (٣٠٠) من
خيرة جنوده، وهو يقتل أول
الأمر ميموث أحشوريش
والوفد المرافق له رافضا
عرضهم في الاستسلام،
ويرفض مقترحات
مستشار مجلس النواب
شيرون دومينيك ويسمى
أيضا، وينهب لمواجهة
جيش الفرس الجرار عند



وكأنه نسي أن يحسب من مات منهم
ومن بقي...!

الفيلم هنا يحتفي بفن القتلى،
ويستغل فني المؤثرات الصوتية
والكمبيوترية والرسومات لإنجاز تحفة
لا تصدق لتضاهي فيها الموسيقى مع
اللوحات الشهيدة الكيمبيوسينائية
الدهشة، والتي يغفر المشاهد لها
دلالاتها وسداجة طرحها حين المشاهدة
من أجل التمتع ولو مؤقتا بجمالياتها
التي تبدو أحيانا قادمة من الرسوم
المتحركة ولكن ضمن صياغة بصرية
عالية، حتى الألوان تم الاشتغال عليها
من أجل الإيحاء بأجواء خرافية، وكأننا
أمام شخصيات قادمة من الأساطير
والخيال.

بالطبع يبدو الجنود الاسبارطيون
وقائدهم عسرة الصبور بعضلات
دركلية، وملابس قمرزية لا تقي

بوابة الحجوم، ونرى أول الأمر كيف
تكسرت سفن أحشوريش في البحر
بفعل «آلهة اليونان والاسباطيين»،
كما يفتقدون، ولكن هذه السفن جزء
ضئيل من أسطول ضخم وصل إلى
الشاطئ وبدأ استعداده لاحتلال
اليونان واسبارطة ما لم يستسلموا،
والفيلم بعد ذلك يتحول إلى استعراض
لفنون القتال بين هؤلاء الحفنة من
الاسباطيين الضمغان ومئات الآلاف
من الفرس ومن يساندهم من قوى
الش، مثل المصوغ والرجال الخالدين،
والخرتيت الضخم، والفيلة الخرافية
بمن عليها، والفرسان، والرماة الذين
يحولون بأسهمهم ضياء الشمس إلى
عمة، ولكن هيئات إذ لا يقدر أحد
على القضاء على رجال ليونيداس،
ورغم من مات منهم نظل نسمع الرواي
حتى النهاية وهو يصفهم بالثلاثمائة





حر الشمس أو زمهرير الشتاء، ويصنّال جلدية
دخيفة، تم التركيز عليها كثيرا، وكأنهم لا يتأثرون
أبدا بتقلبات الطقس، أما الجنود الفرس فتلك
حكاية أخرى فنادرا ما نرى وجوههم بل إن معهم
جيشا من الخالدين يلبسون أقمعة فضية متشابهة
فوق غطاء أسود، وكأنهم قادمون من الجحيم، وبقية
الجيش يلتزم بغطاء الرأس المربّي، أما الحكاية
التاريخية الأصلية فقد تم التضحية بها أساسا،
وشت صياغة حكاية بديلة تصلح لتحميلها الحقد
والرؤية الفاصدة للغرب عن الشرق اليوم وأمس
أيضا.

تتصرف أيضا على الملكة الاسبارطية غورغو ولينا
هيدي، بجمالها الخارق وجسدها المشوق، وهي
تحاول أن تحشد نواب المجلس الاسبارطي لأرسال
جيش يدمم زوجها الملك ليونيدس ومحاربيه
المعدودين قبل هلاكهم، وتدفع جسدها ثمنًا لذلك
حينما تقدمه للخالان ثيرون الذي يشتري الفرس
بأموالهم.

المهم أن الفيلم يقدم عبر (١١٧) دقيقة تشويقا
متواصلا في الموسيقى والمضاهد المصنوعة من
اللقطات السينمائية، والمعالجة بأخر ما توصلت
إليه فنون الكمبيوتر والصور ثلاثية الأبعاد،
أحيانا يكون هناك عرض بطيء أو توقف للصورة



مصاص الدماء من العراق. إن السينما اليوم قد أصبحت مطية حقيقية للسياستين ترفع من تشاء وتذل من تشاء ولنا عبرة أخيرا في فيلم بوزات الذي أساء إلى الشعب الكردي وما زال موضع نقاش، أما فيلم ٢٠٠ فهو متخصص بالإساءة إلى حضارة الفرس العريقة والتي لا تزال آثار عمرائها وعلومها بارزة إلى اليوم، إذ بنت هنا لا تمثل نفسها حسب بل «الشرق» كاملا بعرفانيته وروحانيته، فيما الحرب يمثل العقل والحضارة، ولكن التشويه قد بلغ شأوا عريضا، فأحشوريش (الممثل رودريغو سانتورو) ملك الفرس بدا ضخما مثليا تكتفي في قصره النساء بالنساء والرجال بالرجال، وهو لا يريد من الأسباطيين إلا أن يسجلوا له سجد خضوع، وبدا أيضا مثلا لقوى الشيطان السوداء. إن الحرب هنا تبدو للمشهد بين التتوريين الفريبيين (رجال اسبارطة والبيوتان) والظلاميين الشرقيين (الفرس وحشاؤهم)، وبالطبع فإن المخرج قد حشد كل ما يجود سلبيها في تصوير الفرس وجيشهم وملكهم، وكل ما يجود طيبا ومقننا لرجال اسبارطة، وتلك نظرة متحيزة وعنصرية أيضا بعيدة عن سجلات التاريخ الأصلية وعن الواقع أيضا.

إن المقارنة ظالة بين تلك الصورة المشوهة التي قدمها المخرج لأجداد الإيرانيين وحضارتهم وأجداد بوش وحضارتهم، وإن أية مربة قادمة مبنية على هذه النمعة لتاريخية الدائمة تبدو مجحقة غير منطقية.

لقد هوجم الفيلم من قبل العديد من نقاد السينما الأميركيين إضافة إلى الاحتجاجات الإيرانية عليه لتشويهه تاريخهم القديم قبل الاسلام، وهذه النمعة من الأفلام لن تنتهي على ما يبدو فقد شوهدت من قبل الحرب ولا تزال، واليابانيين، والفيتناميين، والروس وكل من يقف في وجه أميركا وجيشها الجرار الذي يريد أن يصوغ الديمقراطية للعالم على الطريقة العراقية أو الأفغانية بحيث يدمر الحضارة ويسوس الناس بالفرقة. وما دام أن صناعة السينما أميركية بامتياز وأنها متأخرة كثيرا في بلاد العالم فستظل الأفلام سببا مسلطا على أعين المشاهدين ترفع من تشاء وتشوه من تشاء إلا من رجم ربي.

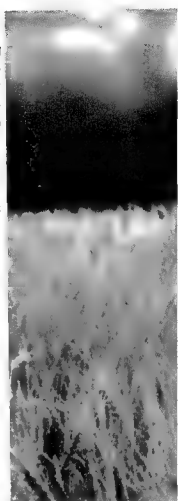
* روائي وصحفي أردني

أو انزياج، وأحيانا تبدو بلون باهت فيما يفر الدم «الرقمي» بحمرته القاذية ليلطخ الشافه، لقد تم الاشتغال على المشهدية لتمنح القصي طاقاتها، ولتتناظر الأسطورية مع الواقعية في خلطة صعبة، ومن الواضح أن هذا الفيلم من الصلاصات الفارقة في المعالجة التقنية السينمائية ولا سيما في هفن القتل، والمشاهد الحربية الجماعية.

يمكن للكاميرا هنا - بفضل التقنيات - أن تتابع رحما مصوبا نمو أحشوريش، أو سوطا يتلوى أو تبني كائنات خرافية مثل خريقت، أو طيور أو فيلة، أو بشر ممسوخين، وتلك مشاهد رأيناها من قبل في أفلام مثل «سيد الخاتم» وغيره، ولكن الحشد هنا قد بلغ غايته القصوى إضافة إلى التقنيات الصوتية الدمجة والبالغة التأثير والحساسية.

مضامين سيئة مدسوسة أو جليلة

ولكن ما الذي يريده المخرج سنابلر (مواليد ١٩٦٦) من فيلمه هذا صدا الاحتفاء بالذخ بالتقنيات وصياغة مشاهد قتالية لا تنسى؟ إن الجواب يأتي هنا يأتي من دراسة المضمون ولو بشكل أولي، ومن فيلمه السابق «فجر الموتى» ٢٠٠٤ الذي أظهر فيه أكل لحوم البشر «زومبي» قادمين من الشرق الأوسط، تماما كما أخرج ديفيد غوير في فيلمه بليد الثلاثي أو السيفاه



على أن المؤلف لم يلتزم بهذه القاعدة على إطلاقها، ففي الصفحة التاسعة والستين نجد عنواناً مستقلاً هو (مدارات الحيرة)، وتحت هذا العنوان مقولة لبيرغسون هي: «لا شيء يشغلني سوى الحقيقة».

ولعل أول ما يلفت النظر في (باب الحيرة) هو بناءها الفني، فلم تعتمد هذه الرواية بناءً فنياً تقليدياً، حيث اختار مؤلفها الاتجاه نحو الحداثة والابتكار، سواء على صعيد الشخصيات أو لغة السرد وأساليبه.

يطل هذه الرواية هو شاب أردني ذهب إلى تونس ليستكمل دراساته العليا هناك، مما يعني أن تونس بشوارعها وحواريها وأزقتها وبيوتها تظل حاضرة في الرواية كمكان رئيسي.

أما عن شخصيات هذه الرواية فأغلبهم من التونسية، غير أن بطلها الأردني يلتقي ببعض مجانبين من أبناء بلده هناك، وهو اللقاء الذي اعتبره كثير من الإرباك والخجل والخوف، لأنه جرى في بيته سيره السبعة.

وعلى الرغم من أن السرد في (باب الحيرة) جاء باللغة الفصحى، فقد اعتمد المؤلف على اللهجة التونسية في الحوار، وهو الأمر الذي دفعه لأن يترك في أغلب صفحات الرواية حواشي يفسر من خلالها بعض كلمات العامية التونسية، وذلك لإفراكه بأن فهم هذه الكلمات قد يستعصي على قارئه المصري.

ومن مميزات هذه الرواية أنها قربت بين روح المشرق العربي، وروح المغرب العربي من حيث وحدة الهموم والأحلام والرشبات والمستويات الاجتماعية للفئات الهامشية والفقرية.

كما استطاعت هذه الرواية أن تقرب المكان التونسي إلى ذهن القارئ المصري، بتفاصيله الصغيرة والكبيرة، فكانت أسير من شارع الحبيب بورقيبة باتجاه المدينة المتبقية، متجاوزاً زحمة المشاة، وأبواق السيارات، وزين المترو، وصليل صلالته على الضبان الحديدية، ورفرفة المصافير على الأضراس الكثيفة التي تتوسط الشارع، وثرثرة الجالسين في المقاهي والحانات، ص ٩.

وبحيلة الرواية (هاديا) تبدو حائرة في صديقها الأردني، فهو بالنسبة لها غريب الأطوار والأحوال، «كانت لي ذات يوم، أحياناً أحسبك شيطاناً زحماً من شدة هنيئائك، ومرة تبدو لي قديساً طهوراً مما تكتب، بالضبط كما تصف لي نفسك، دنيوي وسماوي معاً، واقعي وحالم، ثوري ومهادن، مسكون بالحاضر والتاريخ، كأنك تجمع في أصابعك كل المتناقضات» ص ١٩.

وفي الصفحتين الأخيرتين من الرواية نجد الروائي، وتحت عنوان «مصادر معلقة» يذكر بشكل مختصر مصادر بعض شخصيات روايته، مثل: قيس حوزان، وسعيدة القابسي، وهاديا الزاهدي والطبيب بن محمود، ويحيى القيسي.

أما عن يحيى القيسي فيقول: كاتب أردني، أقام في تونس بداية التسعينات نحو ثلاث سنوات، التقى قيس حوزان صديقة أثناء عمله الصحفي فوثق به، وأخذ منه في لحظات صفاء الكثير ما ورد في الرواية شفوياً وكتابياً، ليس متأكداً من مصادر الشخصيات التي أوردتها، وبعض الأحداث، ويتمنى على من يعرف عنها شيئاً أن يكتب إليه، ص ١٠٧.

جملة القول: إن رواية (باب الحيرة) مؤلفها يحيى القيسي فيها ما هو جديد، وفيها ما يجذبك إلى الاهتمام بها وقرائتها من سطرها الأول إلى سطرها الأخير.



إعداد:
د. أحمد التميمي *

«باب الحيرة»

لـ «يحيى القيسي»

من المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، صدرت رواية بعنوان «باب الحيرة» مؤلفها الأديب والصفيحي يحيى القيسي.

تقع الرواية في (١٠٤) صفحات، وقد حاولت أن تشق لنفسها طريقاً جديداً من حيث ترتيب الفصول وتبويبها، فليس للفصول أرقام أو عناوين، ولكن المؤلف استعان من ذلك بإعطاء بعض الكلمات أو الجمل غير المكتملة لونها غامقاً، وتركها لتتفرد بسطر خاص، وقد تكون هذه الجملة غير المكتملة جزءاً من جملة اسمية، مثل «كل صباح» أو جزءاً من جملة فعلية، مثل «وقلت لها».

في سبيل ذلك يستخدم أكثر من تقنية، وأكثر من أسلوب سرد.

ولعل أبرز أساليب السرد في هذه الرواية استخدام الروائي لتقنية تيار الوعي، حيث يرتبط تيار الوعي ارتباطاً مباشراً بالبعد السيكولوجي للرواية، لذلك يذهب «روبرت همفري» إلى أن أفضل تعريف لتيار الوعي أنه تكنيك يتم من خلاله تقديم المحتوى النفسي، والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للتضاربات الواعي.

ومن المعروف أن مثل هذا الوعي يأتي على شكل انشعالات تهبو غير مترابطة، وربما تأخذ شكل الهذيان المتدفق من ذهن المضطرب وغير المتوازن، حتى يبدو الأمر وكأن الوعي يأتيان عن طريق اللاوعي.

وأبرز مثل على تيار الوعي في «نهارات شالكة» الفصل الذي جاء تحت عنوان «سرحان بين السكر، والفكر»، ولعل عنوان هذا الفصل يدل عليه، فالروائي هنا يريد أن يوازن بين العالم الخارجي الذي يحور بالهذيان وبين العالم الداخلي للشخصية التي تجد نفسها مضطربة لمقابلة هذيان الواقع الخارجي بهذيان آخر.

ومن المناسب هنا أن نقتبس بعض المقاطع من كلام الراوي، لنرصد ذلك الهذيان الذي يهيم به بطل الرواية، في محاولة منه لإيصال رسالة مفادها أنه لم يكن ليصل إلى ما وصل إليه لولا الضغوطات التي مارستها عليه العالم الخارجي.

يقول الراوي، «وكنت في شقتها أحسني النهم، وجسدي منطرح على الأرض بجوار أريكة محطمة وجدار هرم وإنزف، وزهقت في قلب الشارع والعمة تقبض على سكينتي، أنا أنزف يا أبناء الحرام وصدمتي صمود كهرباء أمسي سفلعت وذهبت وترنحت، وسيارة الاسفاح تطوف بي في الشارع، ووجهي يلتصق بالنافذة، يدي على قلبي، وسدري ينزف، وأرئو إلى الشارع الذي ينزل ويدون والبنانيات تدور، وسيارة الإسعاف ترسل بوق الخطر الزايق ولا توصلني إلى المستشفى، بل تطوف في شوارع المدينة والأضواء تتراقص أمام عيني والوجوه المثارة، وقلبي ينز لا أرى دماء تنز من الجدران ومن الأبواب» ص ٢٢٩.

من الواضح هنا أن المؤلف يسعى إلى إسقاط هذيان بطل الرواية على الحالة المعنوية الراهنة، فثمة دماء كثيرة تسيل بسبب ويدون سببه وثمة حالة سكر عامة لا يدري الناس متى يصبحون منها.

ومقابل هذا المستوى من السرد بتيار الوعي نجد أن ١. مندلاو يذهب إلى أن روايتي وكتاب تيار الوعي قد ذهبوا إلى استحضر الرؤية الهامشية والذهن المشغول بأحلام النهار، حيث جعلوا دأبهم أن يكشفوا بأي ثمن لترجع الشملة الداخلية البعيدة التي تومض برسالها من طريق الدماغ. وهم يحاولون فوق ذلك أن يسبروا أصق مستويات الطبيعة الانسانية، وما قبل الوعي والعقل الباطن، حيث التجربة والادراك لا ينطلقان بصورة كلية أو رئيسية من واسطة كلامية، وإنما هما ملموسان ومتحركان ومرئيان ومسموعان، وهكذا تميع بناء الرواية عندهم إلى تيار لا يتوقف من الوقائع والتعليقات المتبصرة من الداخل والخارج. انهم مثل ذلك الذي راح يقشر البصلة البيرية بحثاً عن النواة، أو جرثومة الحياة، حيث وجد أن اللب الداخلي ليس إلا قشوراً تصغر وتصغر.

وطبيعة الحال نحن لا نؤيد هذا الرأي على الإطلاق، فقد قدم مدد من كتاب تيار الوعي نماذج جيدة لم يتوقف دورها عند تعليقات مبتكرة.



«نهارات شالكة»

لـ «إبراهيم عقرباوي»

من المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ويضم من وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية، صدرت مؤخراً رواية جديدة بعنوان «نهارات شالكة» من تأليف إبراهيم عقرباوي.

تقع هذه الرواية في (٢٨٥) صفحة، وتضم مدداً من الفصول، منها: لزوم ما لا يلزم، الأصداء، الغلال، سرحان برفقة أحد الكوابيس، سرحان بين السكر والفكر، فدوى تعترف، تلوحيات هبد الواحد، عالم لهم.. وغيرها.

يحاول إبراهيم عقرباوي في «نهارات شالكة» الإضاءة على الأبعاد النفسية والاجتماعية لشخصياته، وهو

بأسلوبه الخاص. ولعل الأدبية ماجدة الشرايري أرادت أن تقول هي «منمنمات على أجنحة القمر»، بأن ما يعينها هو روح القصيدة، وليس شكلها أو قوانينها التي باتت اليوم محل خلاف.

في الانشئال الأول من هذا الكتاب، وتحت عنوان: «من يبكي الآن؟» تقول المؤلفة:

«من يبكي الآن؟

غادرت

فغادرتني نفسي

وظلت بقاياك

امتداداً لوجدتي

ودموعي قمرات ندى

تحبي ذكركه ص ١٠

يستطيع القارئ هنا أن يلاحظ أن الأدبية حاولت أن تجمع بين روح الشعر وروح المرثية، وذلك لأنها تحلت - إلى حد ما - عن الصورة الشعرية لصالح وضوح الفكرة.

ومن جهة أخرى تحاول الأدبية أن تتلمس أوجاع الإنسان المعاصر وتبدل القيم، وتحرف الحقيقة الإنسانية عن معانيها السامية، حتى شاع بين الناس الغدر والذبح والحدق.

ولعل أوضح مثل على هذا الانشئال الشعري، الذي جاء بعنوان «لن أكتب»، حيث تقول الأدبية في مطلع هذا الانشئال:

«لن أكتب حتى أعرف

ثقل الكلمة

حجم المسألة

مرصاة الغدر ص ١٩

ونقول:

«لن أكتب

حتى أعرف

كيف تعلمت

فن الذبح

تحت ظلال الزيتون

والنوار ص ٢٠

وتقول:

«لن أكتب

حتى أعرف

معنى الغدر

والأحقاد ص ٢١

وإذا كانت مفردات مثل: الحزن، الوجد، الرحيل، الغدر، المسألة، وما شاكل ذلك، قد تكررت في هذه الانشئالات الشعرية، فلأن الأدبية تحاول أن تضع يدها على الجرح النازف للإنسان المعاصر.

ولكن هذا نجد «ماجدة الشرايري» في الصفحة الأخيرة من «منمنمات على أجنحة القمر»، حريصة على التذكير ببراعة الماضي، وطيبته وفي ذلك تقول:

«أماه أصليتي

بترابك الندي

أصيدي خداجاً

احتويتي

واكتبتي من جديد ص ٩٣

وقد كانت الأدبية موفقة باختيارها للألم لتكون رمزاً للطيبة والبراءة.



«منمنمات على أجنحة القمر»

لـ «ماجدة الشرايري»

بدعم من إمالة عمان الكبرى، ومن دار البيروني للنشر والتوزيع ضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدر مؤخراً كتاب بعنوان: «منمنمات على أجنحة القمر» من تأليف «ماجدة الشرايري».

يقع الكتاب الذي أشارت له مؤلفته على أنه انشئالات شعرية في (٩٣) صفحة، ويضم سبعة عشر انشئالاً شعرياً، منها: من يبكي الآن، حديث السام، لن أكتب، رحيل القمر الهشيم، حسوة الصمت، في دائرة الشفق.. وغيرها.

وقد أحسنت المؤلفة بإشارتها إلى كتابه على أنه «انشئالات شعرية»، وهي إشارة لائمه - فيما يبدو - من احساسها بأن لشعر إيقاعه وقوانينه المروضية المعروفة بالمقابل فإن لهذا الشعر روحاً يمكن أن يجعلها المبدع في نفسه، فيحكىها

وسائل الشاعر في تشكيله جمالياً، وشحن طاقته التعبيرية والتأثيرية، فإن اللغة بعناصرها ومكوناتها الظاهرة والخفية، من الفاظ وجمل وتراكيب وأساليب وأنغام وذبيبات ودلالات وإيهامات، تظل على الدوام الحور الأساس الذي تدور عليه القضية، فليس النص الشعري في المحصلة الختامية إلا ذلك البناء اللغوي الخاص، الذي يحاول أن يجسد تجربة الشاعر الذاتية، وينقلها على نحو فني إلى المتلقي.

وتحت عنوان «استخدام العامي واليومي في الشعر الأردني المعاصر» يذهب الدكتور إبراهيم الكوفحي إلى أن حراراً من أبرز الشعراء العرب المعاصرين الذين حاولوا أن يستلهموا التراث اللغوي الشعب ويوظفوه توظيفاً فنياً في شعرهم، حيث نجد ديوانه (عشبات وادي اليايس) مليئاً بأشكال الإفادة من هذا التراث، في صورة ظاهرة حيناً وخفية حيناً آخر.

ويفسر المؤلف هذا الأمر بأن رعاية مرار بقضايا شعبه ووطنه، وقربه من طبقات المجتمع الفقيرة والبسيطة، ودفاعه عن المظلومين والمحرومين، ومطالبته بحقوقهم المشروعة، ووقوفه في مواجهة خصومهم ومستغلبيهم، كما يتجلى ذلك في أغلب شعره، هو الذي كان وراء إحساسه بخصوصية هذا التراث اللغوي الثمين من شؤون الواقع المعيش، وإدراكه لأهميته في صياغة لغة شعرية جديدة، تكون أعمق وأصدق في التعبير عن متطلبات الحياة الجديدة.

وفي تناوله للموروث الديني في شعر حيدر محمود يذهب الدكتور الكوفحي إلى أن توظيف الشخصيات والرموز التراثية ظاهرة بارزة في شعر حيدر محمود، وهي تدل دلالة واضحة على عمق قراءة الشاعر للتراث، وإدراكه على استقلال معانيه التي من شأنها أن تمنح القصيدة فضاءً شعرياً واسعاً غنياً بالدلالات والإشارات.

ويشير المؤلف إلى أن الشخصيات والرموز التراثية التي وظفها حيدر محمود في شعره تنتمي إلى الموروث الديني، الذي يشكل أرضية مشتركة بين الشاعر والمتلقي، والذي ربما كان من أكثر المصادر التراثية تغلغلاً في الوجدان والوعي، فقد وجد حيدر محمود في هذا الموروث مصدراً غنياً بالشخصيات والرموز التي يمكن أن تعينه في التعبير عن تجربته المعاصرة، أو من جانب من جوانبها، ومن شأنها أن تحقق للنص فاعلية التأثير الإيحائي.

وحين يتناول المؤلف خصوصية الخطاب الشعري في ديوان طواف الغني الحبيب الزبيدي، فإنه يذهب إلى أن حبيباً وجد في الموروث الثقافي، ولا سيما الديني والأدبي، منبعاً غنياً بالطاقات والإمكانات الفنية التي من شأنها أن تستلهم في التعبير، وأن تمنح قصيدته تكتيافاً وإيهاماً، فراح يتسلهم في شعره، ويستحضر نصوصه المختلفة موظفاً إياها توظيفاً جديداً، ينسجم مع رؤيته وموقفه. ويؤكد المؤلف بأن التناس من الظواهر اللافتة في شعر حبيب الزبيدي، وخاصة في ديوانه طواف الغني، إذ قلما تخلو قصيدة في هذا الديوان من مداخلات نصوص أخرى عليها، في شكل غني حيناً، وجلي حيناً آخر، ولا شك أن هذه الظاهرة تكشف عن وثيق صلة الشاعر بالتراث، وعميق تفاعله معه، وإدراكه على استقلاله فنياً في مجال التعبير عن تجربته الشعرية، وإيصال جوانبها المختلفة إلى القارئ، على نحو مثير ومؤثر باستمرار.

جملة القول، إن كتاب «حفلة المبدع» لمؤلفه الدكتور إبراهيم الكوفحي غني بمضمونه ومحتواه، وعمق في طروحاته النقدية والمنهجية، وعلمي في حرصه على التوثيق والتدقيق.

✽ كاتب وكاديمي أردني
ahmad_nasimi@yahoo.com

د. إبراهيم الكوفحي
محنة المبدع
دراسة في شعر حيدر محمود



«محنة المبدع»

للدكتور إبراهيم الكوفحي

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى، صدر كتاب جديد بعنوان، «محنة المبدع» دراسات في صياغة اللغة الشعرية، للدكتور إبراهيم الكوفحي، يقع الكتاب في (١٩٨) صفحة، ويضم مقدمة، وخمسة متاولين، هي: استخدام العامي واليومي في الشعر الأردني المعاصر، توظيف الموروث الديني في شعر حيدر محمود، خصوصية الخطاب الشعري في ديوان (طواف الغني) لحبيب الزبيدي، ملامح الصنعة والتلقيح في ديوان (السامفر) لعبد النعم الرفاعي، ثم فلسطين في شعر يوسف العظم.

يذهب الدكتور إبراهيم الكوفحي في مقدمة كتابه إلى أنه: «مهما قيل عن طبيعة النص الشعري، وعن



البلطة الراهنة .. المثقف الراهن

يعتقد كثير من مثقفي العرب أنهم مهمشون، وأن حضورهم في الحياة العربية مجرد من معناه، وأن حركتهم في السياق الاجتماعي والثقافي لمجتمعاتهم، ناتجة عن ردود أفعال ذات إرضاع مناسباتي، يفرض غالبا إلى لحظة تبدو لن يراقبها إنها لحظة الذروة في الاقتراب من المجتمع، أو الوعي بدوره وأهمية تقدمه نهوضه، لكنها سرعان ما تلفتت على أرض التراجع والانزواء، ويعود المثقف إلى سكوتيته.

في المناسبات العصبية يظهر أحيانا دور مثقفينا، ويتلقى هذا الظهور بعض المناصرة، والتعاضد من قبل المجتمع، لأنه حاول أن يتسم بفاعلية إرضاء المجموعة، والتفاعل معها، ومخاطبتها بما تريده هي لا بما يريدته المثقف ذاته، ويبدو متسقا مع نمو المجتمع وتطوره، لكن هذه الانفعالات الألبية للاستقطاب بين طرفي المعادلة، المجتمع والمثقف، لا تحقق ميثاقها، لأنها تبقى آتية، ابنة لحظتها الانفعالية، وغير صالحة للاستمرار لأنها لم تنتج آليات تعضد ذلك.

والحاجة هنا، عليها أن تكون للحظة مستمرة من الاتصال بين الطرفين، تنظم مواقفنا ثابتا من الوعي والتقدم والنهضة وإزاحة حالة التخلف التي تجثم على الراهن، وتنظيم القوى الفاعلة سواء في نسقها المثقف أو في نسقها الاجتماعي، لتكون متلاصقة، ويكون دور المثقف فيها مدركا لمعناه، ولا يتفطر منه، وعيا ونهوضا واستلهاما لحاجات المجتمع، الحاجات التي تحقق كينولته، وتنهض به.

وفي هذا المنطق، تجمع كمثقفين على أن دورنا مهم؛ بل ورثيسي في صياغة وهي عربي متقدم، وصي يعاصر اللحظة الراهنة، ويزيل منها أكادس التخلف، ويبيع فيها قوة جديدة، تمنحها معنى جديدا، يجعل من الأمة كيانا قادرا على النهوض، والسير إلى الأمام، والخروج من العتمة الحضارية التي استسلمنا لها.

وفي هذا المعنى، فإن المثقف الذي يتوازى في حركة وعيه مع حركة مجتمعه، ولا يبدو مترددا في التفاعل مع حاجة الكيان الاجتماعي الذي يستنبط منه الأفكار والمراجعات والرؤى، هو المثقف السوي، الذي لا يسجن في بوتقة الإحساس بالهامشية. أما المثقف المستغرق في هامشيته، وينتظر أن يكون له دور في مناسبة ما، يقف على المنبر ويلقي بخطباته الجاهزة، فإنه يخل بمواصفاته، كنقطة ضوئية، عليها أن تتفوق على رتابتها وألمها، وأن تتجاوز محتجتها، وأن تندفع لابتكار وسائل وآليات، تجدد من دمه، وتفعّل دوره، وتحمله إلى مكان، يكون فيه مؤثرا، دون الركون إلى بلاغة الهامشية.

وزعم الوضع والجلاء في مسببات الانحطاط العربي، فإن معالجات مثقفينا لها، تبدو غامضة، وقاصرة عن التوصل إلى معالجات تقرر هذه المسببات بروية، تتركها، وتصل من خلالها إلى حلول، يمكن استقباليها، والتفاعل معها، دون الاستسلام للخوف من مواجهة المجتمع، والسلطات التي تديره.

فالمثقف صانع أفكار وصالح وعي، ومستلهم رؤى، ومنتج للتغيير، ومن المفترض أن يكون قطبا إيجابيا في عناصر الحياة، يستلهم حاجة مجتمعه، ويرأها بعين لا تغفل إمكانيات النهوض، والتغيير في بني المجتمع، وتطويرها، وإنشاء أرضية وعي، ترفض ما كانت عليه سابقا من ترد وسكون، وتقبل ما ستكون عليه لاحقا من تقدم ونهوض.

وأدواته هنا .. ليست بعيدة المثال، ولا تحتاج منه إلى أن يستسلم لنوازع الترقب والخوف والحذر من السلطة؛ المجتمع والدولة والدين، ليقيم بهمته، وينتج حضورا متصلا مع واقع، حضورا يسهم باشتياكه العضوي، مع مكونات الراهن الذي هو جزء منه، ومن ثم ينطلق من داخل هذا الراهن إلى صياغة لحظته .. لحظة مجتمعه المضيفة.



